



مارينا وورنر

السحر الأغرب

مشاهد فاتنة من وحي ألف ليلة وليلة

ترجمة

عبلة عودة

مارينا وورنر

السحر الأغرب

مشاهد فاتنة من وحي ألف ليلة وليلة

ترجمة: عبلة عودة

مراجعة: د. أحمد خريس

بيانات الفهرسة أثناء النشر

GR275 .W3712 2016

Warner, Marina, 1946-

[Stranger Magic: Charmed States & the Arabian Nights]

السحر الأغرب : مشاهد فاتنة من وحي ألف ليلة وليلة / تأليف مارينا وورنر ؛ ترجمة عبلة عودة ؛ مراجعة أحمد خريس. ـ ط. 1. ـ أبوظبي : هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، كلمة، 2016.

509 ص. ؛ 15,2 × 23 سم.

ترجمة كتاب : Stranger Magic: Charmed States & the Arabian Nights

تدمك : 978-9948-13-593-7

1- ألف ليلة وليلة- تاريخ ونقد. 2- الأساطير.

أ- عودة، عبلة. ب- خريس، أحمد. ج- العنوان.

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الإنجليزي:

Marina Warner

Stranger Magic: Charmed States & the Arabian Nights



www.kallma.ae

ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، هاتف: 300 6215 2 971+ فاكس: 127 6433 2 971+



هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة

ABU DHABI TOURISM & CULTURE AUTHORITY

السحر الأغرب

مشاهد فاتنة من وحي ألف ليلة وليلة

الإهداء

إلى أختي لورا، وإلى أختيْ غرام، لين وباربرا.

كلمة المؤلفة عن الكتاب

يُعرف كتاب «ألف ليلة وليلة» باللغة الإنجليزية بـ«الليالي العربية» أو«الليالي»، بناءً على الترجمة الإنجليزية الأولى: «أسمار الليالي العربية»، أما «ألف ليلة وليلة»، فهي التسمية العربية للكتاب، وقد جرت ترجمته ترجمة دقيقة في النسخة المترجمة إلى الفرنسية، وفي ترجمات أخرى أيضاً بعنوان: «حكايات ألف ليلة وليلة»، وقد استَخدمتُ ما سبق من عناوين للإشارة إلى الكتاب ذاته. أما روايتي المختصرة للحكايات الموجودة في كتابي، فقد جاءت من عدة ترجمات وطبعات للحكايات موجودة كلها في لائحة المصادر آخر الكتاب، وقد اخترت تسمية «شهرزاد» و«دنيازاد» للشخصية الرئيسية في الحكايات وأختها، بالإضافة إلى كلمة «الجن» جمعاً للمفرد المذكر والمؤنث «جني، وجنية». وللاطلاع على مزيد من المعلومات حول الكتاب والمراجع الموجودة فيه، يمكن الاستعانة بموقعي على شبكة الانترنت: .www.marinawarner.com

«بالكلمات وحدها يمكن أن يتكامل، وهذا التكامل يُفقده القدرة على إيذائي، ربما لأنني إذ أصوغه في كلمات أجتثُّ منه الألم، وتبقى متعة جمع أجزائه سوياً... ومن هنا أصل إلى ما يمكن أن أدعوه فلسفتي؛ أن وراء تلك الغلالة القطنية يختبئ نمط ما؛ إننا نحن البشر متصلون، والعالم كله ليس إلا عملاً فنياً، ونحن أجزاء في هذا العمل... نحن الكلمات، والموسيقى؛ إننا الشيء ذاته، هذا ما أراه عندما تصدمني الحياة بهوْلها».

فرجينيا وولف، صورة للماضي.

المحتويات

تصدير

قرأت مارينا وورنر حكايات ألف ليلة وليلة أولَ مرة، مترجمةً إلى اللغة الإنجليزية، وهي طفلةٌ، فقد أهدتها جدتها ترجمةَ المستشرق البريطاني «إدوارد لين» لهذه الحكايات، وكانت بعنوان: «أسمار الليالي العربية»، المنشورة عام 1853، فغدا ذلك أوَّل لقاء بين وورنر وتلك الحكايات الخيالية الشيقة، التي استحوذت على عقلها منذ نعومة أظفارها، حتى غدت باحثة وأكاديمية فيما بعد.

وكان الفرنسي «أنطوان جالان» أوَّلَ من ترجم ما وصل إليه من حكايات ألف ليلة وليلة من العربية إلى الفرنسية في عدة مجلَّدات، خلال الفترة ما بين عامي 1704–1717، وقد قال في مقدمة ترجمته أنه حصل على جزء من الحكايات من مخطوط عربيٍّ قديم، عثر عليه في إحدى زياراته لبلاد الشام إبان القرن الثامن عشر، وأخذ عدداً آخر من الحكايات عن رجلٍ سوري عاش في فرنسا آنذاك يُدعى «حنّا دياب»، وكان يتقن اللغتين العربية والفرنسية، فكان يَقصُّ على جالان ما يعرفه من الحكايات، ويقوم جالان بتدوينها وجمعها، ثم ما لبث أن أضافها لاحقاً إلى مجلدات ألف ليلة وليلة، التي نشرها على أجزاء.

باتت حكايات ألف ليلة وليلة منذ وصولها إلى أوروبا في عصور التنوير جزءاً لا يتجزأ من التيار الرئيس للثقافة الأدبية والشعبية الأوروبية، وتأثر بها كتاب وفلاسفة ومفكرون بارزون، بعد أن قرأوها بلغات متعددة، مثل فولتير وغوته وبيكفورد، وصولاً إلى إيتالو كالفينو وبورخيس وماركيز وغيرهم من الكُتاب، الذين تأثروا بسحر تلك الحكايات وجموح الخيال فيها، فكانت البذرة الأولى التي ترعرعت لتثمر لاحقاً أدب الواقعية السحرية كما يرى جمعٌ من النقاد.

ترى مارينا وورنر في رحلة هذه الحكايات الطويلة، التي تنقلت بين بلاد فارس والهند والعراق والقاهرة وسوريا، حتى وصلت إلى أوروبا على أيدي المترجمين، ومن قبلهم الرحّالة والتجار والمغامرين – صورةً مشرقة للتلاقح الثقافي وحوار الشرق مع الغرب، بعيداً عن الصراعات السياسية والعسكرية، التي شابت العلاقات بين الحضارتين منذ الحروب الصليبية الأولى، وصولاً إلى الحقبة الاستعمارية في أوروبا. ولا تخفي وورنر تأثرها بأفكار إدوارد سعيد حول الاستشراق والمستشرقين، الذين قدَّموا حكايات ألف ليلة وليلة، بما فيها من أساطير وخرافات شعبية وكأنها تقارير واقعية عن الحياة في الشرق، وعززوا ترجماتهم لهذه الحكايات بوثائق وأدوات وصور ولوحات جاؤوا بها من بلاد الشرق التي زاروها في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، حين كان جلُّ الشرق تحت نفوذ الإمبراطورية العثمانية، فكان القارىء الأوروبي يربط الحكايات الخرافية التي يقرؤها بالهوامش والملاحق والصور، التي أضافها المستشرقون، مقدمين بيئة الحكايات، ومعرفين أبطالها، فكانت النتيجة إسقاط الخيال على الواقع، ورسم صورة مُتخيلة زائفة عن ذلك الشرق الغرائبي البعيد، وقد ظلَّت هذه الصورة قائمة وقتاً طويلاً في ظل غياب وسائل التنقل والاتصال التي جاء بها القرن العشرون.

تتنقل مارينا وورنر في كتابها الموسوعي: «السحر الأغرب»، بخفةٍ، بين الزمان والمكان، لترصد تاريخ الأساطير والخرافة والسحر منذ الأساطير الإغريقية القديمة والفارسية والهندية حتى العربية والأوروبية، وتربط كلَّ ذلك بفتنة الأسطورة والخيال في حكايات ألف ليلة وليلة، موضحةً ما كان لهذه الحكايات من تأثير على مسيرة أدب الخرافة، ولاسيما ما أسمته «ظاهرة ألف ليلة وليلة» في أوروبا القرن الثامن عشر.

أدرجت المؤلفة ملخصاً لخمس عشرة حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة في هذا الكتاب، ووزَّعتها بين أجزاء الكتاب الخمسة وفصوله العشرين، فكانت بذلك تمنح قارئها متعة خاصة وجائزة ثمينة تستميله بها لاستكمال قراءة الفصول واحداً بعد الآخر، وقد انتقت وورنر من حكايات ألف ليلة وليلة ما يتعلق مباشرة بالأسطورة والسحر والحكاية الخرافية، لتجعله في خدمة موضوع الكتاب، ونثرته بين فصوله

تبعاً للبحث الذي يتناوله كل فصل.

لقد عُدت في ترجمة الحكايات المختارة في الكتاب إلى نصوص ألف ليلة وليلة الأصلية باللغة العربية، بيد أنَّ العائق الأول الذي واجهته في هذه المهمة هو عدم تصنيف الحكايات تحت عناوين محددة في معظم النسخ التي رأيتها في المكتبات العربية، فمعظم النسخ الموجودة تُقدم الحكايات متصلة ليلة إِثر ليلة، وليس ثمة ما يفصل بينها إلا طلوع الصباح وسكوت شهرزاد عن الكلام المباح في انتظار الليلة الموالية، وهو دون شك الهيكل الأصلي للحكايات، التي كانت تتناسل من بعضها داخل الحكاية الإطارية، جامعةً شهرزاد وأختها دنيازاد والسلطان شهريار، غير أنَّ ذلك يُصعِّب مهمة المترجم، الذي يبحث عن حكايات بعينها ذُكرت في المؤلَّف المزمع ترجمته وسط بحر واسع من مئات الحكايات.

اعتمدت في النهاية مرجعين أساسيين لحكايات ألف ليلة وليلة باللغة العربية عثرت عليهما في جامعة أدنبرة في اسكتلندا، المملكة المتحدة. المرجع الأول: «ألف ليلة وليلة»، وهو صادر عام 1914 عن المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين في بيروت في خمسة أجزاء، وقد راجعه وحرَّره الأب أنطون اليسوعي، حيث كانت الحكايات مرتبة بحسب ترتيب الليالي من الليلة الأولى حتى الأخيرة، غير أنها حملت أيضاً عناوين محددة مثل حكاية: «الصياد والعفريت» وحكاية: «مدينة النحاس»، وحكاية: «الشاب المسحور» وهكذا، مما سهَّل مهمة العثور على الحكاية المطلوبة في مؤلف «السحر الأغرب».

يقول الأب أنطون اليسوعي في مقدمة كتاب ألف ليلة وليلة: «وجملة القول أنَّ ما فيه من التفنن والانسجام والسلاسة والأعمال الدالة على الشجاعة وغرائب الوقائع واختلاف الأوصاف والإصابة في إعطاء كلِّ حالة لبوسها هو الذي حمل الناس من أعارب وأعاجم على تعشقه والولوع به». (ألف ليلة وليلة، 1914– ص 4)

اعتمدت أيضاً مرجعاً آخر لمزيد من التوثيق والمقارنة بين النسخ المختلفة لحكايات ألف ليلة وليلة، وهو كتاب موجود في قسم المجموعات الخاصة في مكتبة جامعة أدنبره في اسكتلندا، ولايزال هذا الكتاب محفوظاً بحالة ممتازة مع أنه صدر عام 1839،

ويُعدُّ من أقدم كتب ألف ليلة وليلة باللغة العربية، إذا ما استبعدنا المخطوطات القديمة المحفوظة في متاحف باريس ولندن.

وجاء في صفحة عنوان هذا الكتاب بعض التفاصيل المثيرة للاهتمام، لذا أوردها هنا بكامل تفاصيلها:

«كتاب (ألف ليلة وليلة)، ويدعى عموماً أسمار الليالي للعرب، مما يتضمن الفكاهة ويورث الطرب. قد طبعه كاملاً مكمَّلاً: وليم حي مكناطن؛ سكرتير الدولة الإنجليزية في الممالك الهندية في أربعة مجلدات في لسانه الأصلي العربي، منقولاً من نسخة مكتوبة بالديار المصرية، وأوردها في الهند المرحوم ميجر طرنر مكّان، الذي طبع شاهنامة قبل هذا الزمان في التاسعة بعد الثلاثين من المائة التاسعة عشر من السنين المسيحية (1839).

وجدت في هذين المرجعين جلَّ الحكايات التي اختارتها مارينا وورنر في «السحر الأغرب»، ماعدا ثلاث حكايات لم ترد في أيٍّ من النسخ العربية التي اطَّلعت عليها، ولعلها من الحكايات التي ألَّفها المترجمون الغربيون، مستلهمين أسلوب ألف ليلة وليلة، ثم أضافوها إلى ترجماتهم، وهي التي تسميها وورنر بالحكايات «اليتيمة»؛ أي التي ليس لها مرجعية في المصادر العربية، وتلك الحكايات هي: الحكاية الثالثة: «الأمير أحمد والجنية بري بانو»، والحكاية السادسة: «ثروة مستعادة»، والحكاية الحادية عشر: «الجنية والأمير المصري».

لقد استعنت بالمرجعين السابقين في ترجمة الحكايات، التي أوردَتها المؤلفة، مع مراعاة المحافظة على الأحداث والشخصيات والأفكار، المراد إبرازها في الملخص الذي قدمته عن كلِّ حكاية. أما الحكايات «اليتيمة»، فقد ترجمتها مباشرة من نصِّ المؤلفة، وحاولت قدر المستطاع الاقتراب من أسلوب ألف ليلة وليلة في الحكي، وفيما يلي قائمة بأسماء الحكايات التي وردت في الكتاب، وتتضمن أسماء الحكايات كما وردت في النص الأصلي باللغة الإنجليزية من كتاب «السحر الأغرب»، بالإضافة إلى الأسماء باللغة العربية. لقد اعتمدتُ في ترجمة عناوين الحكايات على المراجع العربية التي ذكرناها لحكايات «ألف ليلة وليلة»، لذلك كانت العناوين باللغة العربية مطابقة

للعناوين باللغة الإنجليزية أحياناً، ومختلفة عنها أحياناً أخرى.

- الحكاية الأولى: الصياد والعفريت.

The Fisherman and the Genie.

- الحكاية الثانية: مدينة النحاس.

The City of Brass.

- الحكاية الثالثة: الأمير أحمد والجنية بري بانو.

Prince Ahmed and the fairy peri bano.

- الحكاية الرابعة: الشاب المسحور.

The Prince of the Black Islands.

- الحكاية الخامسة: حسن الصائغ البصري.

Hasan of Basra.

- الحكاية السادسة: ثروة مُستعادة.

A Fortune Regained.

- الحكاية السابعة: الملك يونان والحكيم دوبان.

The Greak King and Doctor Douban.

- الحكاية الثامنة: أبو محمد الكسلان.

Abu mohammed the Lazy.

- الحكاية التاسعة: معروف الإسكافي.

Marouf the Cobbler.

- الحكاية العاشرة: أنس الوجود مع محبوبته الورد في الأكمام.

Rosebud and Uns al-Wujud the Darling boy.

- الحكاية الحادية عشرة: الجنية والأمير المصري.

The Jinniya and the Egyptian Prince.

– الحكاية الثانية عشرة: الملك قمر الزمان ابن الملك شهرمان.

Camar al-zaman and Princess Badoura.

– الحكاية الثالثة عشرة: حكاية الحكماء أصحاب الطاووس والبوق والفرس.

The Ebony Horse.

– الحكاية الرابعة عشرة: علاء الدين أبو الشامات.

Aladdin of the beautiful Moles.

– الحكاية الخامسة عشرة: الأمير أردشير وحياة النفوس.

Prince Ardashir and Hayat al-nufus.

وأخيراً، أرجو أن تكون هذه الترجمة قد نقلت بأمانة مقاصد المؤلفة من هذا البحث، ليكون في خدمة الثقافة العربية، ورافداً ميسراً للباحثين والدارسين وعامة القراء.

عبلة عودة

أدنبره 2015

شكر وعرفان

لا يظهر أيُّ كتاب إلى النور إلا بمساعدة الآخرين، واعتماداً على معرفتهم، وقد ساعدني الكثيرون في كتابة «السحر الأغرب»، وأخص بالذكر جامعة إسيكس حيث أعمل في التدريس، وكل زملائي وطلابي ممن أسهموا في تطوير أفكار الكتاب، ولاسيما بيتر هولم، الذي سمح لي بالتفرغ لكتابته. وسعدت كذلك بالعمل في معهد ريمارك في جامعة نيويورك حيث تمتعت بالجو الهادئ والبيئة الملهمة، كما أشكر صديقتي إيرين أندريه على استضافتي في شقتها الباريسية، وكذا معهد سيمونز للهندسة والفيزياء في ستوني بروك- لونغ آيلند، حيث كان يزورني شريكي.

لقد ظهر هذا الكتاب بعد بحث طويل وعدد من المقالات والمراجعات والندوات التي دُعيت إليها ولبيتها مشكورة، وأنا ممتنة لكل من: ماري- كي ويلمرز وبول مايرزكوف في صحيفة «لندن ريفيو»، وكذلك لسينا نجفي وغراهام برنيت في مجلة «كابنيت»، وجاكسون ليرز وستيفاني فولمر في مجلة راريتان. كما أشكر تيري كاسل وجون بيندر من معهد ستانفورد للإنسانيات على منحي الفرصة لإلقاء محاضرة عن العمل، وأشكر أيضاً مريم سعيد وجاكلين روز واللجنة في مؤسسة إدوارد سعيد، وكذلك جوناثان باركر وكاثي كوستين والجميع في المجلس الثقافي البريطاني (القاهرة)، ولن أنسى بالطبع رضوى عاشور وجميع منظمي معرض القاهرة للكتاب عام 2009. أشكر أيضاً لورين داستون ومؤسسة سيمنز في ميونخ، ومايكل هولي في معهد كلارك للفنون في وليامزتاون، وكذلك درور وارمن في جامعة إنديانا- بلومنغتون، وكذلك ليزلوت سورما وأنجا أيزنبرغ من جامعة هايدلبيرغ، كما أشكر ريتشارد كي من معهد «سي يو إن واي» للدراسات الإنسانية، وأيضاً إليزابيث

كولنجفورد ومركز هاري رانسوم في أوستن، ولاية تكساس، وثمة أيضاً أليساندرا فيولي وريتشارد دافيس من جامعة بيرجامو، وكذلك فلورين ماسنج والزملاء في مؤتمر «ظلال بيرتنورو»، وأشكر الأساتذة دانيلا كورونا وفلنتينا كاستانا وجامعتي باليرمو وإينا في صقلية، وكذلك ألبرتو مانويل الذي ضمني إلى مجموعته في مركز بومبيدو في باريس، وزميلي عبد الفتاح كيليطو وهرميون لي في كلية ولفسون في أكسفورد، وكذلك كارولين فان إيك على مساهمتها من روما، وأشكر جيرفاس روسر على دعوته لي لإلقاء محاضرة في أكسفورد، وكذلك مايك أوهافلون من متحف «بيت ريفرز» في أكسفورد على دعوته لإلقاء محاضرة، وثمة ماري بيرد المحاضرة في مركز جين هاريسون، وأشكر تريغور دادسون والزملاء الآخرين في كلية الأميرة ماري في جامعة لندن، وأشكر أيضاً جوان أشورت؛ أستاذة الرسوم المتحركة في كلية الفنون الملكية، على إتاحتها الفرصة لحضور محاضراتها، وأشكر جميع منظمي الندوات والمؤتمرات التي دُعيت اليها خلال السنوات القليلة الماضية.

كان لمساهمتي في تنظيم بعض المؤتمرات الأثر الكبير على كتابي هذا، وهذه المؤتمرات هي: «موضعة الشرق» بالتعاون مع إليزابيث كوتي في المسرح الملكي في سانت إدموندز 2010، ومؤتمر: «بوصلة القصة» في الأكاديمية البريطانية في لندن عام 2008، وكذلك مؤتمر: «الليالي العربية: مواجهات وترجمات» في العام الموالي، وقد أقيم بالتعاون مع فيليب كيندي؛ مدير معهد الإنسانيات في جامعة نيويورك (أبو ظبي). لقد تعلمت الكثير من الجميع، لكني مدينة على وجه الخصوص لروس بالستر وأبو بكر شريبي، وأليوت كولا وآلي دنيز وأنجيلا إسكوت وفريال غزول وربيكا جونسون ودونا لندري، وجيرالد ماكلين، وألرنيش مارزولف، وفايا نيدو، وتيستو نيشو، وبريدجت أور، و«وِن–شين أويانغ»، وكارل صباغ، وروزي توماس، ويوريكو يامانتا، وأخص بالشكر كلاً من مريت ويسترمان المستشارة في جامعة «إن واي يو دي» في ذلك الوقت، وأيضاً جيلا ويلز المنسقة هناك، وفيليب كينيدي الذي كان خير معين لي بمعرفته الواسعة وروحه اللطيفة.

لقد قرأت «الليالي العربية» من جديد بعد أن طُلب إليَّ مراجعة كتاب روبرت

إروين عن «الليالي» بعنوان: «الليالي العربية: دليل TLS عام 1994»، ولا بد أن أؤكد أن كلًّ من يقوم بدراسة «الليالي» مدين لروبرت بالكثير، وعلى الرغم من أنني أختلف معه في بعض الأفكار، ولاسيما ما يتعلق بإدوارد سعيد، فإنني مدينة له بالكثير من المعرفة التي أسهمت في إنجاز هذا الكتاب، كما أنني مدينة بالفضل العظيم لإدوارد سعيد، هذا الإنسان الرائع الذي غادر عالمنا ولم يعد باستطاعتنا مجادلته حول ما جئت به من أفكار في الكتاب.

بينما تتعرض المكتبات في بريطانيا للتهديد بالزوال يوماً بعد يوم، يتحدى آخرون في أماكن مختلفة من العالم الدبابات والسلاح والسجون للحصول على المعرفة الموجودة في مكتباتنا. لقد استفدت من المصادر الرائعة الموجودة في المعاهد والجامعات، ولاسيما معهد واربرغ، بما يحويه من مكتبة ممتازة ومجموعة رائعة من الصور، وقد ساعدني في استخدامها بول تيلور وإليزابيث ماك جراث. ثمة أيضاً المكتبة البريطانية وما فيها من مراجع قيمة، ولا بد أن أنوه بسهولة الوصول إلى المخطوطات النادرة في المكتبة. أدين بالشكر كذلك لأليستر هاملتون الذي عرفني بمكتبة أركديان الفريدة في لندن، بالإضافة إلى أندريا لوداوزي–ماير وخليفتها كاميلا توماس، وأيضاً ويلام دي بروجين وكريم إبراهيم، ومن مكتبة بودليان في أكسفورد أشكر جولي–آن لمبرت في مجموعة جون جونسون، وأليسدار واتسون في قسم المخطوطات الإسلامية والشرق أوسطية. لقد ساعدني مايكل مولنار بمعرفته الواسعة في أرشيف متحف فرويد في لندن، وعاونني كلٌّ من مارسيا زيد وديفيد برافمان في معهد جيتي للأبحاث في الاطلاع على مخطوطات الخيمياء النادرة. وفي المتحف الريطاني كشفت لي فينيسيا بورتر عن بعض الكنوز من مجموعات الطلاسم والتعاويذ التي يضمها المتحف. كما أشكر الموظفين في مكتبة ألبرت سلومان في جامعة إسيكس ومكتبة لندن.

أوجه شكري أيضاً إلى جميع من اطلع على مسودة الكتاب وزودوني بملاحظاته القيمة، وهم: إليزابيث ماك غراث، وبيتر درونك، وروجر بيرسون، ولورين شاتال، وجيم ريد. وأنا ممتنة جزيل الامتنان لجان جيرت فان جيلدر، الذي ساعدني على تجنب الكثير من الأخطاء بخبرته العميقة وتوجيهاته المفيدة. أما ما تبقى من أخطاء،

إن وجدت، فهي مسؤوليتي الشخصية.

ولا بد لي أن أشيد بدعم جيني أوغلو المراجعة في دار شاتو وويندلس، التي كانت في منتهى اللطف والحزم معي وهي معادلة صعبة التحقيق، فضلاً عن دعمي بأفكارها ومعرفتها لإخراج هذا الكتاب إلى النور. وفي دار شاتو، لا بدَّ أن أشكر كذلك المحررة بيث همفريز، وباريا إبراهيمي، وكلارا فارمر، مديرة النشر في «أليسون ساموبل»، التي رافقت رحلة الكتاب في مراحله الأولى، وأشكر جون كولكا في منشورات جامعة هارفرد على إيمانه بالكتاب منذ اللحظة الأولى، كما ساعدتني جابريلا تاوسيند، وياسمين ريتشاردز، كثيراً في المراحل الأخيرة. أما وكلائي جيل كولردج وكارا جونز في لندن، وأماندا أربن في نيويورك، فقد كانوا متفهمين للغاية طوال فترة العمل. لقد أسهم أصدقائي وزملائي ومعارفي جميعاً بطريقة أو أخرى في إتمام هذا العمل، بدءاً من التشجيع إلى التنبيه والدعم المادي والمعنوي، وكم أود أن أشكرهم فرداً فرداً، ولكني سأذكر على الأقل إيزوبيل أرمسترونغ، وليزا أبيغنانسي، وأوميروس وبيتي أريجسن، وأيضاً جيرمي بارلو، وكريستيان وتوني بيتس، وثمة كذلك جيليان بير، وعمر برادة، وبرجيت بيمرز، ودنكان بول، وتيرانس كيف، وماري كارثرز، ولوسيا بولدريني، وبيتر بروكس، وبينولوبي براون، ووايند باكنيل، وإي إس بيت، وبيلي شامبرز، ووليام كريستيان، وجي آر، وإيان كريستي، وويندي دونجر، وإيفلين فينشبيرن، وجون فورستر، وديفيد فريدبيرغ، وجين جارنيت، وجون أيزكس، وماري جاكوبس، وجون جوناس، وبيرتا جونكس، وجوناثان لامب، وكريستوفر وأنجيلا ليغ، وبيبا لويس، وروجر لوكهارست، وجونا ماكجريجور، وروجرت ماليرغ، وفيليبي ألين ميشاود، وجين مودي، وفكتوريا نلسون، وجاكلين روز، وجيمس رونسي، وماليس روثغين، وفيكتور سيج، وأورا ساتز، وولفغانغ شيغالبوش، وديفيد سكراس، وحنان الشيخ، وكاثرين سيموندز، وربيكا سولنت، وماغي ستاش سيمونز، وكريغ ستيفنسون، وتيم سابل، وصادقة تانكريد، وجاك زاييس. كما ساعدني روبرت شاندلر ودوبرافكا أوغرسك فيما يتعلق بالمراجع الروسية في الكتاب، وقدمت لي ريتا أبسن صوراً من متحف فرويد.

كما أخص بالشكر باولا ريجو لسماحها بضم قصة: «أطفال يطيرون» إلى الكتاب، وأشكر لوكا بوفولي على السماح باستخدام صورة من كتابه: «الطيران: تدريبات عملية للمبتدئين». وأقدم شكري أيضاً لكل الأشخاص، والمعاهد، وصالات العرض التي سمحت باستخدام صورها وإعادة إنتاجها في هذا الكتاب.

أتوجه بامتناني إلى عائلتي، التي كانت خير عون لي؛ بياتريس ديلون التي ساعدتني بكل الأشكال وأنا ممتنة لها جداً، وولدي كونراد، الذي كان حاضراً في ذهني دائماً وإن لم يعد يسكن معي. أما غرام سيغال، فكان سنداً لي بلطفه ودعمه لإخراج الكتاب في أفضل مستوى. إن السعي وراء الكمال قد يغفر لنا بعض الهفوات في أثناء الرحلة إليه.

مارينا وورنر

مدينة كينتش،2011

المقدمة

«ثمة نوع من الكتابة يتجاهل فيه الكاتب شروط الطبيعة، فيقدم لقرائه ترفيهاً خيالياً ليس له علاقة بالواقع، بل هو صنيعة خيال المؤلف. وفي هذا النوع من الأدب يعتمد الكاتب على شخصيات وهمية كالجن والسحرة والشياطين والأرواح، وهو ما يسميه درايدن بأدب الخرافة. إنه جنس أدبي صعب دون شك، فالمؤلف لا يتبع فيه نموذجاً موجوداً في الواقع، وإنما عليه أن يبتكر كلَّ ما يتعلق بالقصة من خياله».

جوزيف أديسون، المشاهد، 1 يوليو 1712

«أتذكر بداية هذه القصة التي أحدثكم عنها، لكنني نسيت ما تبقى منها. لا بدَّ أنها إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، لذلك فإنني مازلت أبحث عنها في جميع النسخ والترجمات التي تحصلت عليها، وقد وجدت كثيراً من الحكايات التي تشبهها، بيد أنني لم أجدها حتى الآن. هل كانت مجرد حلم؟ أنا أعلم أنني لن أعرف طعم الراحة حتى أجدها لأعرف كيف كانت نهاية الحكاية».

إيتالو كالفينو، لو أنَّ مسافراً في ليلة شتاء..، 1979

1- طريقة شهرزاد

يبقى موضوع حكايات ألف ليلة وليلة الأساسي معروفاً لدى جميع القراء والمستمعين، على الرغم مما طال الحكايات من جدل وتحوير عبر العصور؛ إنه حكاية شهرزاد التي حكم عليها السلطان شهريار بالموت في الصباح، كي يثأر من زوجته لخيانتها له، بعد أن وجدها تلهو هي وخادماتها مع العبيد، فيقرر شهريار أن يتزوج فتاة عذراء كل ليلة، ثم يأمر بقطع رأسها في الصباح، بيد أن عدد المرشحات للزواج أخذ يتناقص مع الوقت، فتقرر ابنة الوزير الكبرى، شهرزاد، أن تتطوع للمهمة، لكن الوزير يحاول ثنْيها عن ذلك، فيقص عليها حكايتين من قصص الحيوان؛ واحدة ضمن الأخرى، ليخرج بحكاية ركيكة فيها الكثير من التهديد للأنثى غير المطيعة عن ديك مسيطر على دجاجته، وتاجرٍ يضرب زوجته حتى تفقد وعيها. لكن شهرزاد لا ترضخ لهذا كلِّه، وتلحُّ على المضيِّ قدماً في تنفيذ رغبتها، والاستمرار في خطتها، فيستسلم الوزير لها في النهاية. وتُصر شهرزاد -فضلاً عن ذلك- على اصطحاب أختها الصغرى؛ دنيازاد، إلى القصر لتساعدها في تنفيذ خطتها. وفي الليلة الموعودة، وبعد أن ينتهي السلطان من مطارحتها الحب، تطلب منها دنيازاد أن تحكي لها حكاية قبل النوم، فتقبل شهرزاد، وتبدأ في سرد حكاية لأختها تستمر حتى طلوع الفجر، وعندها تسكت شهرزاد عن «الكلام المباح» كما جاء في الحكاية. يستمع السلطان للحكاية التي ترويها شهرزاد لأختها، فيتملكه الفضول لمعرفة نهايتها، وبعدها يطلب مزيداً من الحكايات. وهكذا، يسوِّف في حياة شهرزاد. وعندما يحضر الوزير في الصباح ليصطحب ابنته العروس إلى حتفها، يصرفه السلطان ويبقي على العروس. وهكذا، تتمكن شهرزاد من تأخير يوم إعدامها مرة تلو أخرى، حتى يتراجع السلطان في النهاية عن قراره.

يقول الكاتب والمخرج السينمائي «ناصر خمير»: «النهار للعبادة، أما الليل فلأنفسنا». وقد يفسر هذا القول بعضاً من الترتيبات الغامضة في ألف ليلة وليلة، فحكايات اللهو والخلاعة لا تُحكى إلا في خلوة الليل، يسترها ظلامه حين يتسع

الزمان والمكان للأحلام. وفي الليل، يمكن لشهرزاد أن تجتذب الحاكم الحاقد إلى حلبة الأسرار المتبادلة بين شابّتيْن، مسترقاً السمع إلى المعرفة النسائية، يدفعه الشوق الى اكتشاف المزيد من تعقيدات النفس البشرية وعذوبتها، حيث لا فرق بين النساء والرجال في مواجهة تصاريف الأقدار.

تلعب شهرزاد دور النسخة العربية من بينولوبي الإغريقية، فهي تؤجل قدرها بنسْج القصص والحكايات، غير أنها لا تنقض غزلها كل ليلة، وإنما تدع قصصها تنمو وتكبُر ليلة إِثر ليلة، حتى تستطيع بما خزنت في ذاكرتها من حكايات إثارة فضول السلطان، فتكسبَ مهلة جديدة للحياة، وتتمكن بفعلها البطولي أن تثأر لبنات جنسها.

تظهر أمامنا بعض التناقضات هنا، إذ تكرّس معظم الحكايات التي ترويها شهرزاد رسالة مفادها أنَّ النساء –عامةً– لسن أهلاً للثقة، وأنَّ مكرهن لا يعرف الحدود، فهل هذا صحيح؟

لم يكن السلطان شهريار وحيداً في مأزِقه، إذ إنَّ أخاه شهزنان؛ سلطان التتار، وفي روايات أخرى: سلطان سمرقند، وجد زوجته بالجرم المشهود مع أحد العبيد الذين يعملون في المطبخ، فكانت الإهانة الموجهة إلى كرامته أعمق كثيراً من الجرح الذي أصاب قلبه، فما كان منه إلا أن قطع رأس العاشقين على الفور، وألقى بجثتيهما من النافذة. ترك السلطان بلاده وعرشه، وانطلق مرتحلاً يحمل بؤسه، فوصل في إحدى رحلاته الى أخيه شهريار؛ سلطان جزر الهند. واكتشف في أثناء إقامته في قصره – بطريق الصدفة– مزيداً من العربدة والفوضى في قسم الحريم، بيد أن هذا الاكتشاف أسهم في رفع معنوياته إسهاماً كبيراً.

أخذ الأخوان الأرملان يتبادلان الحزن والشكوى، ثم قرّرا الرحيل سويةً ليطوفا العالم ويعيشا معاً بهدوء مع أحزانهما، بعيداً عن الثروة والجاه. وصل الأخوان إلى سهل قريب من أحد الشواطيء، وما إن استقرا في تلك البقعة حتى رَأيا جنياً مارداً يخرج مثل عمود هائل من الماء، يحمل فوق رأسه صندوقاً زجاجياً تحيط به أربعة أقفال، وحين وضعه أرضاً وفتحه برزت منه شابة جميلة. اختبأ الملكان مرعوبين فوق شجرة

تسلقاها بسرعة، وظلا يستمعان إلى صوت الجني يحكي قصة المرأة التي اختطفها في ليلة عرسها وتزوجها. أما المرأة، فقد وضعت رأس الجني الضخم في حجرها، وما إن استغرق في النوم حتى حررت نفسها منه، وأخذت تحاول إغواء الملِكيْن، اللذين اكتشفت مخبأهما، وطلبت إليهما مطارحتها الحب وإلا أيقظت سيدها وفضحتهما. وبعد أن استسلما لرغاباتها أخذت خاتماً من كل منهما ليكون تذكاراً تحتفظ به، ثم علّقت الخاتمين في حبل تحمله معها بجانب ثمانية وتسعين خاتماً (طبقاً للترجمة)، أو خمسمئة وسبعين خاتماً (طبقاً للنص العربي)، فازت بها حتى تلك اللحظة. لقد عززت خيانة المرأة وشهوتها فكرة الأخوين عن مكر النساء وكيدهن، ليصبح بعد ذلك انتقام شهريار بالزواج من النساء وقتلهن انعكاساً لما قد تفعله المرأة إذا ما أتيحت لها الفرصة. وهكذا، تظل النساء كلهن متشابهات.

وعلى الرغم من أن راوي هذه الحكاية الإطارية لا يدع مجالاً للشك في مصداقية التجربة التي تعرَّض لها الأخوان، فان السلطان وأخاه قد يكونان انجرّا إلى مرحلة الغضب الأعمى التي صوَّرها شكسبير بعد ذلك في غيرة «عطيل» القاتلة، وغضب ليونتيس على زوجته هرميون في «حكاية شتاء». وهنا يأتي دور شهرزاد في حكايات «ألف ليلة وليلة» لتمحو هذا الغضب، وتزيل أسبابه في نفس الرجلين، إذ تقدم في حكاياتها، تدريجياً، أمثلة لزوجات معذَّبات، وبنات مقهورات، وحبيبات مخلصات، وعبدات ذكيّات باسلات، وأمهات شجاعات محبات، ومدرسات لامعات، وأخوات وفيات، وجنيات مخلصات، ضمن كوكبة باهرة من النساء، ليعكس ذلك كله فضائل صاحبة الحكاية ذاتها بصورة مبطنة، ودون أن يظهر مقصدها مباشرة. وفي نهاية الحكايات، لا بد أن يُقرَّ القارىء، ومن قبله السلطان، بحق صاحبة الحكاية في الحياة، وأن حكاياتها تلك لا بد أن تُنقش بحروف من ذهب، وهو الكتاب الذي في حوزة القراء، وإن لم تكن حروفه دائماً من ذهب.

ثمة قصص داخل القصص، وفيها حكايات تصور أبطالاً ينقذهم الحكي، وتضم «الحكايات-الفدية»؛ تلك الموجودة في افتتاحيتي حكايتي: «التاجر والعفريت» و«الصياد والعفريت»، فضلاً عن حكايات أخرى تظهر لاحقاً، حيث يقهر الرواة

أعداءهم بالفتنة والحيلة كما يفعل مُروضو الثعابين. أما الشخصيات، فتزدهر وتنمو داخل الحكاية، وهي تروي لنا ما تمر به من محن (أغلب الأحداث عن المحن) نقتات عليها نحن القراء والمستمعين، لتنشلنا من حالة الكآبة التي تجعلنا نكره النساء والبشر جميعاً، وبذلك نتمكن من تخطي حالة السلبية، فتنفتح أمامنا آفاق جديدة من الاحتمالات غير المتوقعة.

لا تشكل المحن أهمية تذكر في الأحداث، لذلك نجد أحياناً، لا دائماً، نهاية سعيدة للحكاية، كأن تتزوج دنيازاد أخت شهرزاد من شهزنان، أما شهرزاد فتنجب لشهريار ثلاثة أبناء في غفلة منه على مدى ثلاث سنوات، وهي تنتظر حكم إعدامها. إن هذه النهاية رغم عدم معقوليتها أو استحالة حدوثها تنسجم بالطبع مع تقاليد القصص الخرافية، التي كانت شهرزاد ذاتها ترويها لتفتن بها السلطان، وهي كذلك القصص ذاتها التي مازالت تفتن القارئ وتمنحه شعوراً بالرضا والتحرر.

عندما كنت صغيرة، كنت أرى في غرفة نوم السلطان القاسي صورة عن العالم الكبير، أما مؤامرة الأختين حين تحثُّ دنيازاد أختها شهرزاد على أن تحكي لها حكاية، فوجدتُ فيها أفضل تعبير عن الحب مقابل الموت، يجسده تحالف الفتاتين ضد الرجل القابض على السلطة فوقهما، وفي النهاية تفوّق الخيال على التجربة. تلك النقاط التي تفصل بين بزوغ يوم جديد والليلة التالية، والتي يسميها الفرنسي محقاً، نقاط الترقب، تجمع في طياتها كثيراً من الإثارة تجاه مستقبل مجهول، لكنه قريب جداً وحافل.

تُذكرنا شهرزاد بأفعال إستير المذكورة في الإنجيل عندما وقفت مدافعةً عن شعبها في وجه طاغية آخر هو أحشويرش، بيد أن شهرزاد كانت تدافع عن النساء. ولكن، هل ثمة تهديد خفي وراء موقف الدفاع هذا؟ هل أرادت شهرزاد من وراء إصرارها على الزواج من السلطان أن تنتقم لجميع النساء اللائي سبقنها في حال أخفقت محاولات تأثيرها في السلطان؟ هل هي جوديث الأخرى، التي أغوت هولوفيرنس، لتقتله إثر ذلك بسبب عدائه لشعبها اليهودي؟

توجد حكاية في إحدى نسخ «ألف ليلة وليلة» تمثل تنويعاً على هذه القصة، وهي أن ملكاً اسمه سبأ كان يتزوج فتاةً عذراء كل أسبوع، ثم يقتلها دون أي مبرر،

عدا أنه كان سفاحاً، أو غولاً، أو مثل ذي اللحية الزرقاء في الخرافة الفرنسية. تزوج هذا الملك من بلقيس ابنة وزيره الذي كان جنياً، دون أن يدرك أن الفتاة بلقيس كانت جنية كذلك، واستطاعت أن تتغلب على الملك المتعطش للدماء وتقتله. وينقل طائر الهدهد؛ رسول سليمان، أخبار ما حدث لسيده بقوله إن ثمة ملكةً عظيمة في الجنوب اسمها بلقيس؛ ملكة سبأ، طبقاً للأساطير اليهودية والفارسية والعربية في منطقة الشرق الأوسط، وأن النصف الأسفل من جسدها لمخلوق غير آدمي، بقوائم وحوافر تشبه قوائم الحمار. أما نجيب محفوظ فيستخدم غموض العلاقة بين الزوجين في روايته: «ليالي ألف ليلة»، حيت تظهر البطلة شهرزاد تعيسة وهي تحدث أباها قائلة: «كلما اقترب مني (شهريار) تنشقت رائحة الدم». يمكننا إدراج حكايات ألف ليلة وليلة تحت أدب العجائب والأساطير الخيالية في الشرق الأوسط، الذي يهدف بالدرجة الأولى إلى إثارة دهشة القارئ أو المستمع وإعجابه، وهو ما تقدمه هذه الحكايات بالفعل. وتؤكد دنيازاد هذا الإعجاب ليلة بعد ليلة بتعبيرها عن دهشتها وإعجابها بروعة ما ترويه أختها من حكايات، فترد عليها شهرزاد أنها مازالت تخفي في جعبتها ما هو أكثر إدهاشاً. يتكرر إظهار الإعجاب من قبل دنيازاد والوعود بالمزيد من قبل شهرزاد كل ليلة وذلك بالتزامن مع لهفة السلطان شهريار لسماع المزيد، مما يضيف إيقاعاً متكرراً لتدفق الحكايات واحدة تلو الأخرى، غير أن بعض الأوروبيين الأوائل، ممن قرأوا ألف ليلة وليلة وجدوا في ذلك الإيقاع تكراراً غير مبرر، وقام عدد من المترجمين بحذف مداخلات دنيازاد في نهاية القصة. وإذا أراد أحد الرواة في الليالي إظهار روعة حكايته فإنه قد يلجأ إلى استخدام صور غريبة ومتطرفة أحياناً للتعبير عن ذلك، كأن يقول إن حكايته من الأهمية بمكان، لدرجة أنها لا بد أن تُنقش في مآقي العيون بالإبر، لتكون عبرة لمن اعتبر، وهذا بالطبع مجاز قد يقشعر له البدن، بيد أنه قد يبرز مكانة الحكاية وقدسيتها، بربطها بعضو شديد الحساسية هو العين، بما له من رمزية متجذرة في التاريخ الشرق أوسطي، فالعين عضو البصر والبصيرة، وهي مركز للقوة، وقد استخدمت صورة العين في مواضيع مختلفة تميمةً ضد الشر، كعين حورس الفرعونية وعين فاطمة الموجودة على اليد المخمسة، وهكذا تتحول الحكاية

بدورها إلى تميمة مقدسة تحمي من شر العين والحسد.

إن تجربة قراءة الليالي والتعاطي معها تجربة غير محدودة ومليئة بالمفاجآت، غير أن القارئ يتعلم توقع المفاجأة عند كل منعطف، كلما توغل في الحكايات. وبذا تزداد مهمة الراوي صعوبة في إثارة دهشة القارئ المتأهب دائماً، بيد أن شهرزاد تزداد همة ونشاطاً في الحكي مع زيادة استعداد مستمعيها وتأهبهم لما هو غير متوقع، وكلما عرجت بالحكاية على منعطف ما، تُخرج المزيد من العجب، فتتكثف متعة المستمعين، ويدهشون بما يسمعون، وهذا هو الأدب الذي يترك السامع أو القارئ دهِشاً ومعجباً بما يسمع، بعد أن تضافرت الصور المضخمة والأحداث العشوائية غير المنطقية في تقديم الحكاية المذهلة.

يتفرع تركيب الأرابيسك ويتشعب، كما يحدث في مكتبة بورخيس الخيالية، مكوناً ارتدادات لا نهائية، مما يعني تكرار المواضيع والحكاية والشخصيات كذلك، بيد أن هذا التكرار يفتح أمام القارىء أو المستمع باب الإحالة، ومن ثم التماهي مع الأحداث والشخصيات. إن هذا الانفتاح لإيجاد الذات هو أحد المبادئ الأساسية للحكاية الخرافية كما يقول الباحث الياباني إتسوكو أوياجي في كتابه: «الاستشراق وحكايات ألف ليلة وليلة». والحكاية الخرافية نوع أدبي غير معني بالبحث في سيكولوجية الفرد ودواخله. لقد استُخدمت كلمة أرابيسك للمرة الأولى في القرن السابع عشر لوصف الزخارف البربرية الإسلامية في إسبانيا، وكانت تشير إلى الخطوط المتفرعة والمتشعبة عن بعضها، وعلى العكس من خط الجمال المتناظر تناظراً غير مباشر لدى الفنان هوغرت، فإن فن الأرابيسك يتضمن تفرعات تزدهر على جميع الجوانب كما تفعل راقصة البالية التي تقف على ساق واحدة ثابتة، في حين تمتد اليدان إلى أقصاهما. وعلى الرغم من أن الأرابيسك كمفهوم جمالي لم يكن معروفاً على نطاق واسع كما هي الحال بالنسبة إلى مفهوم الغروتسكية (التضخيم)، أو الكرنفالية، فإننا نجد علاقة مجازية بين هذا الفن والبنية في حكايات ألف ليلة وليلة، فتوالد الحكايات وتشعبها إلى ما لا نهاية يوحي بالحيوية والثراء المعرفي والامتلاء، وهي أمور بادية في الحكاية الإطارية والحكايات المتضمنة، ويشبه هذا

تراكيب الأرابيسك في توالدها وتشعبها.

لا تنحصر حكايات الليالي في النصوص التي حوتها أو الليالي التي سردت فيها، فهذه الحكايات ليست كتاباً فحسب، وإنما جنس أدبي ينمو ويتغير مع الوقت، فنجد أن الحكايات تخرج من جوف المجلدات التي تحويها في صور متنوعة وترجمات مختلفة، لتهرب بذلك من محدودية الزمان الذي يفرضه السرد، وتواصل توالدها لتظهر حكايات جديدة بوسائل مختلفة؛ حكايات مختلفة لكنها متشابهة كذلك. وهكذا، تبدل حكايات ألف ليلة وليلة جلدها كل حين.

(2)

تتخذ حكايات ألف ليلة وليلة أشكالاً عدة، وتلبي رغائب مختِلف الأسياد، تماماً مثلما يخرج الجني من المصباح عموداً من الدخان ليحقق الأمنيات. تظل الحكايات – ذات الصيغ المتعددة– مجهولة المصدر، فليس لها مؤلف أو مؤلفون محددون، ولم يعرف أحد على وجه الدقة مكان ميلادها وزمانه، أو اللغة التي بدأت بها، فثمة روافد هندية وفارسية وعراقية وسورية ومصرية أثْرت هذه الحكايات منذ القرن التاسع الميلادي. ثمة كذلك أساطير يونانية وردت في مؤلف» أدب الاسكندر»، المكتوب في القرن الثاني أو الثالث قبل الميلاد، تناولت مواضيع ظهرت في «الليالي» لاحقاً، ولاسيما ذكر إحدى وسائل الطيران بكثير من التفصيل. وتعكس الليالي كثيراً من قصص الإنجيل والقرآن، أما التراث الشعبي للأديان السماوية الثلاثة، الذي ظهر في شرق المتوسط، فيكوِّن طبقة أخرى من طبقات الليالي، التي تراكمت عبر العصور. وقد حمل هذا التراث الحجاج والتجار والصليبيون، الذين تنقلوا في البر والبحر، وأضاف الصخب الثقافي للعواصم السياسية والاقتصادية في المنطقة طبقة أخرى إلى نسيج الليالي وهي الطبقة الأحدث.

ومثلما تشكل الصخور والأحافير الطبقات الجيولوجية المتعاقبة، لتنتهي هذه الصخور أحياناً إلى حبيبات رمل على شاطئ ما، تظهر في الليالي آثار قديمة من ملحمة جلجامش البابلية، ومن أساطير أخرى هندية ومصرية ويونانية ولاتينية وروسية

وتركية، وكلها تطفو في محيط القصة، وقد قدمت جميعاً مواضيع وحبكات وأشكالاً أدبية مختلفة وإشارات إلى قصص شبيهة، قبل أن تتخذ الليالي شكلاً محدداً، ومع ذلك، فثمة ثلاثة تيارات رئيسية تتدفق عبر الليالي المكتوبة بالعربية؛ أولها: التيار الفارسي، فقد أثْرت المصادر الفارسيه الحكايات، ولاسيما ما يتعلق بالشخصيات الرئيسية، ولا تخفى علي أحد الأصول الفارسية لاسم شهرزاد، وشهريار وشهزنان مشيرةً إلى الأسرة الساسانية الفارسية باستخدامها لقب «شاه»، كما يظهر التأثير الفارسي في تفاصيل الرحلات إلى بلاد ساحرة، وقصص الحب الخيالية، وبخاصة في حكاية (قمر الزمان والسيدة بدور). وثانياً: الحالة الثقافية في بغداد القرون الوسطى، عندما كانت المدينة في أوج علمها وثروتها، فلقد أبرزت الحكايات شخصية هارون الرشيد؛ الحاكم الأسطوري الذي تتمحور عدة حكايات في الليالي حول فضوله الدائم وتوقه إلى معرفة كل جديد وغريب. وثالثاً: التأثير المصري، متمثلاً في مدينة القاهرة إبان العصر المملوكي، حيث جرت أحداث الحكايات الواردة في الليالي، وأبطالها إما من الجن الطيبين أحياناً أو عامة الفقراء أحياناً أخرى، عبر مشاهد هزلية مرحة.

لا يلقي سارد الحكايات بالاً للفروق العرقية، ويتوجه إلى أكثر من إله، وإن صح القول إن حكايات «غريم» الشعبية، الضاربة في التاريخ الألماني، قد نهلت من ثقافات أخرى وانتشرت بعيداً في كل مكان، فإن الليالي تمثل كذلك مجموعة متنوعة من أساطير العالم وقصصه الخرافية، بيد أن «الليالي» تظل عملاً مميزاً في الأدب العربي له نكهته الخاصة.

تشكل حكايات ألف ليلة وليلة كتاباً تحكمه حبكة إطارية عامة تتبدى في قصة شهرزاد، فضلاً عن عدد من المواضيع الرئيسية تتمثل في مكر النساء، وظلم الطغاة، وتصاريف الأقدار، وسيطرة الرغبات، وقوة الحب، والحظ في جمع الثروة، ونقيضها؛ أي سوء الحظ عبر تبديدها. لقد سلبت «الليالي» عقول القراء في كل مكان، غير أنها لم تنل ما تستحقه من تكريم في موطنها، فقد جاء ذكر حكايات ألف ليلة وليلة في أعمال المسعودي؛ أحد باحثي القرن العاشر، مشيراً إليها بعنوان (ألف خرافة)، وقال إنها قصص طويلة تافهة قد تكون ماتعةً، لكنها لاتستحق الاهتمام. وقد ظلت

الليالي فترة طويلة تعد أدباً شعبياً مبتذلاً يتعذر ضمه إلى الأدب العربي الكلاسيكي. ورغم العديد من الإشارات إلى النبي (عليه السلام)، والاقتباسات المباشرة من القرآن في بعض الحكايات، ووجود بعض الشخصيات التقية المثالية كشخصية الأَمَة الرائعة الورعة «تودد»، فإن الحكايات ظلت بعيدة عن تصنيف الأدب الرصين المحترم، لما فيها من تصوير مدهش للسحر والجن والمتع والرغبات، التي عدت آنذاك لا أخلاقية، فظلت الليالي في مرتبة دونية لا ترقي إلى مصاف الأدب الذي يُعتد به، ولم يتغير هذا الموقف إلا أواسط القرن العشرين، حين بدأ كُتاب عرب بارزون بالإشارة إلى «الليالي»، واقتباس أسلوبها وما فيها من تراكيب من أمثال: نجيب محفوظ، والطيب صالح، وجمال الغيطاني، ورضوى عاشور، وإلياس خوري، وحنان الشيخ.

تتشكل الحكايات عبر مجموعة متشابكة من الأساليب، فضلاً عن نسيج موسيقي من السجلات القولية حيث يمتزج النثر والشعر؛ فتتداخل قصائد البلاط الفارسي التقليدية مع المشاهد الكوميدية، وهذه الفواصل الشعرية تنتج القصة وتبطئ من إيقاعها، بإضافة بعض الانفعالات اللفظية للحدث كمدح الحبيب أو ذمه ولعنه ربما. وتوظف هذه الفواصل الشعرية لتسليط الضوء على ثقافة العالم الخارجي (خارج أحداث القصة)، وهو العالم الذي ينتمي إليه القراء أو الجمهور.

ويقع المجتمع تحت تأثير الحكايات المتداخلة حين يلتقط الراوي الحكاية من راوٍ آخر، لتحمله من مستوى لغوي إلى آخر، بعيداً حتى عن صوت شهرزاد ذاتها، ويظل المستمع محلقاً خلف الراوي البارع، فيشهد المستحيل متجسداً أمامه، وتقنعه الحكاية بما يراه بعين الخيال.

يضم المسار السردي لحكايات ألف ليلة وليلة تنوعاً هائلاً من الأشكال السردية كالحِكَم والأمثال والطرائف والأحاجي وكلمات الأغاني وقصائد الحب والقصائد الساخرة والنكات، وكلها تثري عجلة السرد التي تغزل لقاءات إيروسية، ومشاهد إباحية، وحوادث تتنكر فيها النساء بزي الرجال، والرجال بزي النساء، وخدعاً كوميدية مسلية تعتمد على استبدال أحد الزوجين بشخص ثالث في سرير الزوجية، وهي الخدعة التي طالما استخدمها شكسبير في مسرحياته. أما الرحلات السحرية

والتعاويذ والبخور، فكلها في خدمة الأحلام التي تسيطر على أجواء الحكايات. وثمة أيضاً «السحر والفتنة» وهجرة الروح والبدن والاستحواذ والتوهان، وكلها تمنح الحكايات شخصيتها الفريدة المدهشة، بيد أنها تُعبر كذلك عن رؤية سيكولوجية لإرادة البشر واعتماد بعضهم على بعض. ثمة شابات يتحولن إلى كلاب، وشباب يتحولون إلى أنصاف حجارة، وأمراء ينقلبون إلى قرود أو ببغاوات أو وحوش بشعة؛ فالشكل الآدمي ليس ثابتاً، ويمكن للأرواح أن تنسحب لتحل في أشكال أخرى من الحياة. ولا يمكن أن نغفل حضور الجن أو المخلوقات السحرية الأخرى من قردة وعفاريت يظهرون في المشهد ليقلبوا الأحداث رأساً على عقب، فهم يحلقون في السماء أو يهبطون إلى أعماق الأرض، أما الجوائز والعقوبات فهي عشوائية في الحكايات، وثمة اللعنات والحظ العاثر في كلِّ مكان، ومن الصعب استنباط العبرة من الحكاية في وجود العنف والقسوة عند كل منعطف، فالرؤوس تتطاير، والأرض قد تنشق لتكشف عن كنز دفين، أو ربما لتبتلع الغافل عما يجري حوله. وثمة ملوك ينفذون العدالة التي يرتؤونها ووزراء يتآمرون على ملوكهم، ومجوس شريرون (كلهم خيميائيون ومشعوذون في الليالي)، يخططون لإيذاء أبطال الحكايات الأبرياء، وشحاذون يتحولون إلى ملوك في غمضة عين، وعرائس جميلات يخفين فنون الشعوذة والسحر. لا توجد بالفعل أسباب حقيقية تقود إلى الحبكة، وإن كان ثمة من دافع ما فهو الحسد في أغلب الأحيان، أو الشهوة التي تشكل حافزاً أساسياً، ولا تخضع الحكايات لأي قوانين داخلية تحكمها مثل قوانين الشخصيات أو الدوافع أو احتمالية الصحة أو حتى بنية الحبكة، لذا فليس من السهل أن تتناسب حكايات ألف ليلة وليلة مع النظريات الحديثة في الأدب أو التاريخ أو علم النفس. إن نبض الانفعالات في الحكايات، بالإضافة إلى العنف الشديد غير المبرر ومفاجآت القدر ونتائجها غير المحتملة، تضرب جميعاً عرض الحائط بمنطقية الأشياء وتراتبها في الأحوال الطبيعية. لكن ذلك يزيد من غموض الحكايات وتملكها من المستمع، فلماذا تضرب شابة مسالمة كلبتين كل ليلة حتى تدميهما؟ ولماذا فقد الدراويش الثلاثة المتجولون كلٌّ إحدى عينيه؟ إن الابتكار في الحكايات يبدو مدهشاً ويكتنفه غموض

آسر، فثمة الجبل المغناطيسي الذي يجذب إليه كل المسامير من أي سفينة يسوقها حظها العاثر إلى مجاله، فتتحول إلى حطام، وكذلك طائر الرخ الذي يلتهم يومياً جملين كبيرين. وفي الحضارات القديمة المزدهرة نجد مدناً تحوَّل أهلها إلى حجارة تغطيها الثروات التي كانوا يملكونها، والملكة التي امتلكت عينين من الزئبق ظلتا مفتوحتين بعد أن ماتت، وبقيت في نعش يحرسه رجل آلي يقطع رأس كل من يجرؤ على سرقة شيء من المجوهرات التي تغطي جثتها.

ما إن تبدأ بقراءة الحكاية التي تؤلفها شهرزاد وتقصها داخل حكاية أخرى حتى يأسرك الإيقاع، كما حدث مع السلطان، لأن القص ذاته يعمل عمل القافية الشعرية، التي تشدك لتلحق لاهثاً بالحكاية. ونظراً لتعقيد الحكايات، يفقد المرء ذاته في متاهاتها، وكأن البنية الشعرية داخلها صُممت بخبث لإغراقك فيها، فهي أقرب إلى الثلاثيات المقفاة Tersa rema، منها إلى الشعر الملحمي، ومن المثير للانتباه في هذا السياق أن أكثر أنواع الشعر الملحمي إحكاماً هو شعر البانتون الماليزي، الذي ينهض على قوالب شعرية عربية. وعلى الرغم من أن الكتاب يمزج الكثير من الأشكال الأدبية معاً، فإنه يظهر إلى الوجود في النهاية مثل أحجية كبيرة معقدة، فتنتقل شهرزاد تدريجياً من سوداوية الحكاية الإطارية وبعض القصص الأخرى في البداية إلى مواضيع الحب والغزل، التي تفتح عيني السلطان على جانب آخر للإنسانية، وتضعه أمام مسؤولياته كحاكم.

تكسر الأحداث في حكايات ألف ليلة وليلة كل قوانين العلم والمعقولية، فالقدر له منطقه الخاص الذي يتجسد في عملاء الشر من الجن والسحرة والمشعوذين. وعندما ينسى البطل المحظورات، يقف له القدر بالمرصاد (في حكاية الدرويش الثاني يقتلع الأمير عينه)، ولا بد من وقوع المحتوم مهما تشعبت الرحلة إليه وطالت، فننتقل بذلك إلى أجواء الغيبيات التي تثير الدهشة. التنبؤات ترسم المستقبل الذي لا يمكن تغييره، وإن حاول أبطال الحكايات ذلك، ففي إحدى الحكايات يتجاهل ثلاثة رجال نبوءة تقول إنهم سيلقون حتفهم تحت شجرة محددة، وعندما يصلون إليها يحفرون تحتها ليستخرجوا كنزاً مدفوناً، لكنهم يقتلون بعضهم في صراعهم على الكنز. لقد

أعاد تشوسر إنتاج الحكاية ذاتها في حكاية: « بائع صكوك الغفران» من حكايات كانتربري، وكذلك فعل بي ترافن في قصة: «كنز سييرا مادري»، التي حولها جون هيوستن إلى فيلم سينمائي، فرغم جميع المحاولات لحماية الابن الحبيب، وإخفائه عن العيون هرباً من نبوءة الموت، ومهما ابتعد الضحية فاراً من مصيره، فإن موعده مع القدر لا بد قادم. هنا تتفوق القسمة والنصيب في حكايات ألف ليلة وليلة على آلهة القدر الإغريقية في القسوة، وعلى عكس ما كانت تفعله آلهة أولمبيا الإغريقية في الأساطير القديمة، لا يُقدم النصيب في الحكايات أي مبررات أو أعذار، كما تخرق الحكايات قواعد السرد الخرافي والرومانسي، إذ لا يسلم من نكبات القدر أحد حتى وإن كان الشاب الشجاع الفاضل جودر في حكاية: «جودر ابن التاجر عمر وأخويه». استلهم الكاتب خورخي بورخيس أسلوب الحكايات المتداخلة وتقنيات الاسترجاع من حكايات ألف ليلة وليلة، وهو القارئ العظيم والحكّاء، فقد قال عن ذلك النوع من الأدب إن كلَّ القصص العظيمة تتحول إلى أدب للأطفال، ولعله حين قال ذلك كان يفكر في أعمال مثل الأوديسة ودون كيشوت ورحلات جالفير وروبنسون كروزو بالإضافة إلى حكايات ألف ليلة وليلة، ويعتمد هذا التناقض في جوهره على المتعة الكونية التي يخلقها الحكي لدى الكبار والصغار، فحكايات مثل ألف ليلة وليلة تعيد المستمع طفلاً تحت رحمة المستقبل المجهول وتصاريف القدر، تماماً مثل بطل الحكاية الذي يواجه مصيره سواء أكان مصيراً مرعباً أم رائعاً.

(3)

توجد الآن اثنتان وعشرون مخطوطة فقط في العالم تضم حكايات ألف ليلة وليلة، وإحدى هذه المخطوطات موجودة الآن في لندن في مكتبة «الأركادين»، وبالنظر إلى المخطوطة نشعر بمدى شعبية الحكايات وتهافت القراء عليها. تتكون هذه المخطوطة من ثلاثين كراسة صغيرة كتبت بأيدي أشخاص عديدين، وقد زُينت العناوين الرئيسية باللون الأحمر. أما حواشي الصفحات، فقد بهتت لكثرة ملامستها، وتمزقت معظم الصفحات واهترأت، وأُلصق بعضها ورُمِّم. تفوح من هذه المخطوطة رائحة البشر

وتعبق بأنفاسهم تماماً كما نلحظ ذلك على النقود الورقية التي يتداولها الناس بكثرة، ونكاد نلمح بين صفحات المخطوطة وجوه الحكائين والقصاصين، الذين اقتنوا هذا العمل في وقت من الأوقات، واحتفظوا به احتفاظهم بكنز ثمين. وعلى أغلفة عدد من الأجزاء نلحظ مجموعه من الأرقام وما يشبه الجدول، فهل كان ذلك عدد المستمعين مثلاً؟ أو عبر عن وصولات ما؟

أكدَّت فلورنس دوبون في كتابها: «اختراع الأدب» أن عدداً من أعظم الأعمال الإبداعية الإنسانية ظهرت أولاً نصوصاً محكية وقُدمت أمام الجماهير قبل أن تظهر الطباعة ونشر الكتب بزمن بعيد، فكان الشكل العام لهذه الأعمال مصمماً للتواصل مع جمهور من المستمعين المتفاعلين وليس للتواصل مع قاريء صامت. إن عملية التحول من الأدب الشفوي إلى الأدب المكتوب ثم العودة إلى الأدب الشفوي مرة أخرى لا تتعلق فقط بالفرق بين النوعين، بل إن الأمر أعقد من ذلك، وكذلك فقد عُرفت حكايات ألف ليلة وليلة منذ زمن بعيد قبل أن يتعرف إليها القراء عن طريق الكتب.

لقد انتقلت الحكايات مع المسافرين عبر الثغور الإسلامية والمسيحية، التي كانت مفتوحة للتجارة والثقافة بصورة أكبر مما يعترف به التاريخ العسكري والإيديولوجي. وظهرت الترجمة الأولى لحكايات ألف ليلة وليلة على يد الفرنسي أنطوان جالان في الفترة ما بين عامي 1704– 1712، فهو بذلك أول مؤلف للحكايات كما عرفها الغرب، وقد جاءت نسخته مهذبة وأنيقة وحاذقة، لتؤكد تفوق الحكاية الشرقية في أوروبا القرن الثامن عشر.

بدأ جالان العمل على الحكايات بترجمة مخطوط لحكاية سندباد عام 1701، ثم تابع بترجمة حكايات أخرى للتاجر سندباد، وضمها بالخطأ، أو لعلها مشيئة القدر، إلى كتابه: ألف ليلة وليلة، الذي ظهر في أربعة أجزاء خلال عام 1704. وأتبع ذلك بإصدار جزئين آخرين في العام الموالي، ثم سبعة أجزاء أخرى عام 1706. وتبعاً لتقاليد الصالونات الأدبية في ذلك الوقت، أهدى الباحث والمؤلف عمله الفني إلى سيدة مميزة هي الماركيزة دو، التي كانت بصحبة دوقة بورغندي. لقد كان للنساء دور

حيوي في حكايات ألف ليلة وليلة، ولذلك جذبت الحكايات اهتمام النساء خاصة، وربما كانت تلك الميزة أحد العوائق أمام تصنيف الحكايات ضمن الأدب الحقيقي. وتبعت النص الفرنسي نسخة باللغة الإنجليزية مجهولة المؤلف أو المترجم، ظهرت عام 1705 في نسخة شعبية تحت اسم: «أسمار الليالي العربية». ولاحقاً، جرى نشر سلسلة من هذه الليالي في جريدة «لندن نيوز»، بواقع ثلاثة ملاحق في الأسبوع على مدى ثلاث سنوات منذ عام 1723 حتى عام 1726، وكان مجموع ما نشر 445 ملحقاً.

كانت حمى الشرق في كلا البلدين تكتسح الصالونات الأدبية والمقاهي ودور النشر والمسارح، لذلك فقد ألهم الكتاب الكثيرين لتقديم أعمال على هامش ألف ليلة وليلة من عروض ساخرة، وعروض مستترِكة (تستلهم الفن التركي)، وحكايات شرقية أخرى من وحي ألف ليلة وليلة، فضلاً عن المسرح الاستعراضي، والتمثيل الإيمائي. ولم يقف الأمر عند هذا الحد، فقد وصل الهوس بالشرق إلى تقليد الطراز العربي في الملابس والأثاث من الأرائك إلى الأثواب المطرزة، ثم امتد هذا التأثير إلى عادة شرب القهوة. وتغيرت أسماء أبطال القصص إلى أسماء شرقية مثل زليما وبدور عوضاً عن الأسماء الغربية المعتادة، وتزينت صفحات المجلات الفرنسية مثل مجلة «لو ماركيور جالان» والمجلات الإنجليزية مثل مجلة «باركرز بيني بوست» بحكايات ألف ليلة وليلة تحت عناوين غريبة ألفها المقلدون. وفي الحقيقة، فلقد تشابهت حكاية انتقال ألف ليلة وليلة إلى الغرب مع حكاية انتقال مشروب القهوة من مشروب داكن وثقيل كما يقدم في دمشق وإسطنبول والقاهرة إلى المشروب الهجين المسمى بالقهوة اللاتيه أو المكاشياتو، الذي يقدم في الولايات المتحدة أو بريطانيا، وفي هذا السياق نشر جالان دراسة في مدح القهوة عام 1699، كانت من أولى الدراسات، إن لم تكن أولها فعلاً في هذا المجال.

كان أنطوان جالان (1646– 1715) باحثاً، وآثارياً، وجامعاً للقطع المعدنية، ومستشرقاً عارفاً باللغات، قضى وقتاً طويلاً يتجول في الشرق الأوسط حيث جمع عدداً من المخطوطات والعملات المعدنية الأثرية للفرنسيين، الذين وظفوه لهذه الغاية. كانت رحلته الأولى في مهمة إلى الباب العالي في إسطنبول ضمن حاشية ماركيز

نونتيل، وكانت مهمته تنص على البحث عن وثائق يونانية قديمة تلقي بعض الضوء على بعض المواضيع اللاهوتية، ولاسيما ما يتعلق بعقيدة الوجود الحقيقي للمسيح، التي كانت تتعرض إلى هجوم كبير آنذاك من أتباع المذهب الجانيسي في فرنسا. لقد عاد جالان من رحلته محملاً بمعلومات قيمة عن الحقبة البيزنطية دون شك، إلا أن أثمن ما حصل عليه من تلك الرحلة كان مخطوطاً في ثلاثة أجزاء يضم جانباً من حكايات ألف ليلة وليلة بالعربية وجاء أصلاً من سوريا، ويحمل عدداً من التواريخ التي تعود إلى القرنين الرابع عشر والخامس عشر، وقد ضم المخطوط أربعاً وثلاثين حكاية ونصفاً (إذ ينتهي المخطوط في منتصف حكاية «قمر الزمان والسيدة بدور»)، شكلت لاحقاً الجسم الأساسي لكتاب «الليالي العربية»، وقد كان هذا المخطوط أقدم مخطوط للحكايات تم اكتشافه، ولايزال موجوداً حتى الآن في المكتبة الوطنية في فرنسا، وربما كان هناك جزء رابع، إلا أنه اختفى ولم يعد موجوداً مع الأجزاء الثلاثة الأخرى. لقد كان تأثير الحكايات عظيماً على المشهد الحديث لعالم الخيال والأرواح والغيبيات والعناية الإلهية، وربما أعظم بكثير مما كتبه القساوسة اليونانيون القدامى حول معتقد الوجود الحقيقي. أعجب جالان بالثقافة الشرق أوسطية، وأصبح المتحدث باسمها، وعاد إلى المنطقة في زيارتين مطولتين، وفي زيارته الثالثة ظل في الشرق الأوسط من عام 1679 حتى عام 1688، عمق خلالها معرفته باللغات العربية والتركية والفارسية واليونانية الحديثة، وجمع الكثير من التحف والمخطوطات. وعندما توفي المستشرق الكبير بارتليمى داربيلو، قام جالان باستكمال عمله الموسوعي الضخم «الموسوعة الشرقية»، التي نُشرت عام 1697، وقد بدا واضحاً في تقديمه حكايات ألف ليلة وليلة في الموسوعة أنه يرى فيها إضاءة مهمة للغرب على الثقافة الشرقية. وبالإضافة إلى عمله في الموسوعة، بدأ جالان بتعليم اللغة العربية في جامعة السوربون، على الرغم من أن أحداً لم يلتحق بمساقه في الحصص الأولى. ومع ذلك، ومن وجهة نظر أدبية، فقد اختار جالان الفترة الذهبية لانتشار الأدب الشرقي في الغرب، ولاسيما القصص الخرافية التي كان يقود لواءها في فرنسا كتاب مثل جان دو لا فونتين، وشارلز بيرول، وماري كاترين دولنوي وغيرهم، ممن ظهروا في تسعينيات القرن السابع عشر،

وكانوا يستلهمون محيط قصصهم من أماكن مثيرة في المغرب والمدن العربية الأخرى، وقد ظل المزاج الشرقي في الأدب سائداً طوال العقود الأولى من القرن الثامن عشر أيضاً. وعلى الرغم من أن بيرول لا يصرح أن بطل أعماله، ذا اللحية الزرقاء رجل شرقي، فإن تشابه شخصية الرجل القاسي المزواج صاحب العمامة والسيف المعقوف مع شخصية السلطان شهريار واضح دون ريب. كما ظهرت في القصة منذ أواسط القرن الثامن عشر الزوجة الأخيرة لذي اللحية الزرقاء، وكانت تدعى فاطمة. أما إبيه بيغنون، صديق جالان، فقد استعار أسماء شرقية من حكايات ألف ليلة وليلة، ليطلقها على أبطال نسخته الخاصة من حكايته الجميلة والوحش.

انشغل الكتاب والمستشرقون بعد ذلك في إنجاز ترجماتهم الخاصة لحكايات ألف ليلة وليلة، والنسج على منوالها، وقد امتعض جالان بشدة عندما جمع ناشره حكايتين من الحكايات الجديدة التي ألفها بتي دو لاكروا ونشرها باسم جالان على أنها الجزء الثامن من حكايات ألف ليلة وليلة. وفي عام 1709، قدَّم صديق لجالان يدعى بول لوكاس للأول شخصاً من سوريا يعيش في باريس ويتكلم الفرنسية والعربية والتركية، كان اسمه حنا دياب، وهو مسيحي من الطائفة المارونية، وأهم ما في حنا دياب كان ذاكرته التي اختزنت ثلاث عشرة قصة أخرى استمع إليها جالان، ثم سجلها وأضافها إلى حكايات ألف ليلة وليلة، وأخذ يضيف الأجزاء واحداً تلو الآخر، حتى أضاف أربعة أجزاء ظهر آخر اثنين منها عام 1717 بعد وفاته بعامين.

تبدو النسخة الأوروبية الأولى من «الليالي العربية» عملاً أدبياً راقياً ومنمقاً يتماشى مع طراز الحكاية الخرافية الذي كان سائداً لدى معاصري جالان، ولاسيما ماري كاترين دولنوي ومدام دو مورات. ويظهر التشابه في الأسلوبين واضحاً من حيث البنية القائمة على التكرار، والمبالغة في أثر الفخامة، والتصوير المفرط للبذخ، بالإضافة إلى التركيز على حرارة العاطفة وتضخيمها، ووسائل أخرى تميز الأسلوب العربي-الباروكي. تشير دولنوي في مقدمة مجموعتها: «تاريخ الأطفال»، المنشورة عام 1712، إلى أنها حصلت على قصص المجموعة من «جارية عربية عجوز»، وربما كانت بتصريحها هذا تتبع خطى جالان في الاتكاء على مصدر حي للحكايات،

مرادف لحنا دياب السوري في رواية القصص، أو أنها كانت تريد فقط إضفاء مصداقية مزعومة على قصص كتبتها بنفسها، لكنها أرادت ختمها بخاتم الأصالة والتقاليد الشرقية. إن ذلك أمر لم يحسم حتى الآن.

أجرى جالان عدة تغييرات في نصوص الحكايات الأصلية عندما ترجمها، فقام بتهذيب اللغة، وتشذيب النغمات الفجة، والانتقال الحاد من سجل لغوي إلى آخر، كما طرح جانباً كل الألفاظ البذيئة والنابية والضحكات الخليعة، التي ظهرت لاحقاً في العروض الايمائية لقصتي علي بابا، وعلاء الدين. تجاهل جالان أيضاً الإشارات الجنسية في بعض الحكايات، كمشهد تسمية الأعضاء الجنسية في الحمام في قصة الحمال والبنات الثلاث، أو الآثار التي خلفها الساحر الشرير على «علاء الدين أبو الشامات»، أو تلك التي تخشى والدة «حسن البصري» أن يخلفها مشعوذ فارسي آخر على ابنها. لقد نظف جالان مشهد الحمام من الإشارات الجنسية، وحذف القصتين الأخيرتين من ترجمته للحكايات، وتجاهل الإشارات الصريحة للمثليين في بعض المشاهد. لقد نقح جالان الإيروسية التي تميز أجزاء من الحكايات الأصلية، وعندما اعترض القراء على اللازمة التي تختتم بها شهرزاد كل جولة من حكاياتها مع طلوع الفجر، حذف جالان مشاهد العودة إلى غرفة النوم حيث تحكي شهرزاد الحكايات للسلطان وأختها، ثم انتقل إلى حذف المقاطع الشعرية في الحكايات، لأنه كان يعتقد أن تلك الفواصل الشعرية تعيق تدفق السرد.

لم يقف تدخل جالان في حكايات الليالي عند ذلك الحد، فقد تكون أشهر حكايتين في ألف ليلة وليلة على الإطلاق، اللتين نجدهما في جميع كتب الاطفال، وطالما مُثِّلتا على المسارح وأُخرجتا في الأفلام السينمائية، وهما قصتا: «علاء الدين والمصباح السحري» و«علي بابا والأربعين لصاً» من تأليفه الخاص، نسجهما من خليط الدمقس والأبنوس والرمان والياسمين تخليداً للحبكة والمواضيع والأسلوب في فن الحكاية العربية. ويتفق أغلب الباحثين الآن على أن قصة «علاء الدين» وقصصاً أخرى غيرها إنما هي قصص «يتيمة» كما أسمتها ميا جيرهارت في بحثها المنشور عام 1963 عن الليالي، وليس ثمة دليل قاطع حتى الآن حول مرجعية هذه القصص.

قد لا يكون لهذه الحكايات أصل في الأدب العربي، إذ يظهر في النسخ الأولى من هذه الحكايات ما يشير إلى أنها تُرجمت من النسخة الفرنسية التي قدمها جالان، لذلك فإن معظم الباحثين البارزين الآن يجزمون أن جالان هو المؤلف الأصلي لهذه الحكايات، ولاسيما أن القطع التي ركبت منها هذه القصص موجودة وواضحة، فقصة «علاء الدين والمصباح السحري» تضم عناصر كثيرة من عدة قصص أخرى في الليالي، وتحديداً قصة علاء الدين الأصلي أي «علاء الدين أبو الشامات» وكذلك «حسن الصائغ البصري». ويطلق الكثير من الباحثين على هذه القصص اسم الحكايات غير الشرعية، لأن جالان فعل كما يفعل طائر الوقواق، وحط بقصصه في عش حكايات ألف ليلة وليلة، مكرساً ما كان يفعله كتاب القرن السابع عشر ومترجموه من محاكاة للنصوص الأصلية، بالإضافة إلى خيانة أمانة الترجمة أحياناً بتحوير النصوص المترجمة. تعتمد حبكة القصة في حكاية علاء الدين على الانقلاب الذي حدث في حياة الشخصية الرئيسية، إذ يصعد الشاب علاء الدين الفقير اليتيم بين ليلة وضحاها إلى مصاف الأمراء الأثرياء، ليجلس على قمة هرم السلطة والثروة، وهو ما حدث أيضاً مع الجارية «مرجانة» في حكاية علي بابا، فهي تتحول من جارية معدمة إلى زوجة علي بابا، الذي أصبح من أثرياء التجار، ولعل جالان يعكس دون وعي منه، في هاتين القصتين، مصير الكتاب الذي وضعه، والحظ الذي أصابه جراء انتشار هذا الكتاب.

ومن القصص الشهيرة في الليالي، قصة «الأمير أحمد والجنية بري بانو»، التي صيغت لاحقاً بناء على الرواية الشفوية لحنا دياب، وذلك بعد عدة سنوات من لقاء جالان به، ويظهر جلياً في هذه القصة وغيرها من القصص التي كتبت ونشرت لاحقاً (تفرغ جالان بعض الوقت لترجمة القرآن) مقدار الجهد الذي بذله جالان في نسج الحكاية وإثرائها أثناء إعدادها للنشر، مكرساً بذلك كتاب «الليالي العربية» نموذجاً احتذى به كتاب وفنانون وصانعو أفلام. وفي هذا السياق، يدافع بورخيس عن فكرة «الخيانة الجميلة» في الترجمة في مقاله الرائع: «مترجمو حكايات ألف ليلة وليلة» بقوله: «أعتقد أن القارئ يجب أن يثري ما يقرأ، ولا بد أن يسيء فهم النص عامداً،

وعليه أن يغيره إلى نص جديد». لقد ظهرت نسخ متعددة من حكاية «الأمير أحمد والجنية بري بانو» منذ أن ظهرت هذه القصة ضمن أجزاء كتاب جالان، وشملت بعض هذه النسخ تأويلات بديعة للقصة الأولى، ولاسيما فيلم خيال الظل الرائع، الذي أنتجته الألمانية لوتي رينغر عام 1926، إلا أن تلك الحكاية وحكايات أخرى مثل «علاء الدين» و«علي بابا» لاتزال في نظر النقاد حكايات غير أصلية، لا تدرجها الترجمات المحققة ضمن حكايات ألف ليلة وليلة، ولذلك فهي غير موجودة في نسخة ألف ليلة وليلة للمؤلفين ميكيل، وبن شيخ المنشورة عام 2003، ولا في الترجمة الإنجليزية للكاتب مالكوم ليونز، الصادرة عن دار بنغوين مؤخراً، التي تعد أول ترجمة من العربية للحكايات، منذ الترجمة الأولى لجون بين الصادرة بين عامي 1882–1884، وقد تضاف حكايات «علاء الدين» و«علي بابا» وغيرها من «القصص اليتيمة»غير الأصلية في حكايات ألف ليلة وليلة في صورة ملاحق للكتاب، الذي يضم الحكايات الأخرى، وإن جرى ذلك بصورة عشوائية معظم الأحيان.

يشعر بعض الباحثين أن جالان كان مخادعاً بإضافة ابتكاراته الخاصة إلى الليالي الأصلية، ولكنه على وجه العموم لم يعد مداناً بتهمة خيانة الترجمة، بل تبوأ مكانة بين معاصريه من الكتاب البارزين، وإن حازوا شهرة تفوق شهرته بكثير. لقد حوَّر جالان نصوص الحكايات وابتكر بعضاً منها أيضاً، وطوعها لتحمل قيمه الخاصة وتتناسب مع أفكار مجتمعة الكلاسيكية آنذاك، كما أنه أبرز السمات الشرقية المحلية، وضخمها دون دراسة إثنية حقيقية للمجتمعات (الشرقية)، بيد أنه قدم للغرب أدباً مدهشاً سحره وأثرى خياله، فنقل سحره وبهجته إلى القراء. لقد قدَّم من خلال عمله نموذجاً للأدب الكوني الحديث حيث تعبر النصوص الحدود، وتتلاقح الأصوات المختلفة من الشرق والغرب، لتقفز فوق حواجز اللغات، وجدران التابوهات الثقافية، لإنتاج الأدب الذي يروي ظمأ الشعوب ويجعل بعضها يتعرف إلى بعض. لقد دشَّن جالان بعمله هذا رؤية تنويرية تعزز فضائل الانفتاح والكرم والتسامح، التي لبست في كتابه لبوساً شرقياً، كما يقول الكاتب جان بول سرمين: «إن إسهام جالان الأثمن أنه استطاع تحرير نفسه من قيود مجتمعه وأفكاره الجامدة، على الصعيدين الأخلاقي والأدبي، وقد

ربط هذا التغيير في كتابه بالأدب العربي والشرق عموماً».

إن قصة الليالي متشابكة تشابك الحكايات داخلها، فقد ظهرت مخطوطات أخرى لاحقاً قامت عليها ترجمات جديدة أغنى من ترجمات جالان، ولكنها ليست بثراء الترجمات التي ظهرت في العصر الفيكتوري أواخر القرن، التي ألهبت خيال المستشرقين، ودفعتهم إلى كتابة حكايتهم الخاصة على منوال حكايات ألف ليلة وليلة.

ظهرت طبعتان في اللغة العربية من حكايات ألف ليلة وليلة في الهند، وكانتا تُستخدمان في تعليم اللغة العربية، وعرفت الطبعة الأولى بطبعة كالكوتا1، وظهرت بين عامي 1839– 1842، وقد بنيت الأولى على مخطوط مصري من القرن الثامن عشر وأضيفت إليها حكايات أخرى في محاولة لإكمال الليالي الألف وواحدة.

أقدم رحالة ومغامرون في العصر الفيكتوري أمثال إدوارد لين وريتشارد بيرتون، وكلاهما مهتمان بالمجتمعات العربية، على إصدار ترجمات للحكايات عكست اهتمامات كل منهما. ظهرت ترجمة لين في الفترة ما بين عامي 1838–1841، وتبعها بعد فترة قصيرة ظهور دراسته الإثنية المعروفة عن القاهرة الحديثة تحت عنوان: « عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، 1835»، وقد أضاف لين ملاحق ضخمة عن المجتمعات العربية، كان بعضها مبنياً على معلومات بحثية دقيقة، وبعضها الآخر من نسج خياله الخاص. تضمنت الأجزاء الثلاثة، التي صدرت عام 1850، زهاء ستمئة وثيقة من الخبرة الشخصية للين في القاهرة، وقد حَصلتُ على نسختي من تلك الأجزاء من مكتبة جدتي الكبرى، وكانت من الكتب التي واظبت على قراءتها منذ صغري. وتعد هذه النسخة من «الليالي» الأكثر شعبية لدى القراء، على الرغم من أن لين أطفأ الكثير من وهج المغامرات الموجودة في الحكايات، وهذب بعض المشاعر والتعابير هنا وهناك، لدرجة أن نسخة ريتشارد بيرتون، التي صدرت بعدها بخمسين عاماً لم تتمكن من الصمود أمام شعبية نسخة لين.

لقد كانت تلك الترجمات الجامحة دائماً رافداً جوهرياً في تاريخ الحكايات، وهو تاريخ يعكس مداه الغامض جغرافياً ولغوياً جانباً من جوانب رحلة «الليالي» المتقلبة، وقد عالج كل من لين وبيرتون «الليالي» بكثير من الحرية، فأضاف لين تنقيحاته،

وسمح بيرتون لخياله الخصب بإضفاء الكثير من الإسهاب والإطناب والثرثرة، وأسرف في بهرجة الحكايات وزخرفتها، ثم زين كل ذلك بإضافة بعض المعارف التقليدية، ولاسيما المتعلقة بالجنس، فأضفى بذلك الكثير من الشهوانية، والبذاءة أحياناً على النصوص، ولذلك فقد عُرف بيرتون لاحقاً بـ«بيرتون البذيء». لقد اعتمد بيرتون في ترجمته على ترجمة جون بين بالدرجة الأولى، التي صدرت في طبعة صغيرة محدودة، ثم ذابت تلك الترجمة في نسخة بيرتون دون أن يتكلف الأخير عناء الإشارة إلى فضل ترجمة بين، الذي كان أيضا صديقاً لبيرتون.

ظلت ترجمة جالان مرجعاً يُعتمد عليه من بين وفرة الترجمات والتنقيحات التي ظهرت، فقد قدم الشاعر بويز ماذرز (1892—1939) ترجمته إلى الإنجليزية عام 1923، بالاعتماد على النسخة الفرنسية المطولة التي قدمها ماردرو في الفترة مابين عامي 1899—1904، وكان ماردرو أحد فناني نهاية القرن التاسع عشر وصديقاً لأندريه جيد، ولد في القاهرة عام 1868، وتعلم العربية عندما كان طفلاً، لذا كان يدعي أنه استخدم في نسخته المترجمة من «الليالي» مصادر عربية، بيد أن نظرة سريعة تكشف بوضوح آثار ترجمة جالان، التي يبدو أنه اعتمد عليها اعتماداً كبيراً. كما اتبع خطى جالان في تقديم قصص جديدة كان لبعضها سمات مميزة أثَّرت في الاستشراق الفرنسي بوضوح، كما نرى في عمل غوستاف فلوبير: «سلامبو»، وعمل أوسكار وايلد لاحقاً: «سالومي»، حيث ظهرت الصورة العربية في: صدر المرأة الذي يشبه ثمار الرمان، وفرجها بلون السمسم المقشور، وعنقها ككعكة تليق بملك، وأسنانها كحبات من اللؤلؤ في وعاء من المرجان، أما الشفاه فحلوة المذاق، والأجساد تنضح بالعطر. كما يظهر التأثير العربي في وصف المحيط كذلك، فباحة القصر تتوسطها نافورة متراقصة، ويحمل الهواء عبير الزهور، وثمة أسواق محلية تعج بالزيوت المعطرة وماء الورد والمسك والعنبر وندى البحر. وثمة فتيان يتوارى القمر خجلاً من جمالهم، أما جمال القمر فهو دائماً قبلة العشاق. لقد أطلق ماردرو العنان لخياله في ترجمة «الليالي» غير أنه لم يكن الوحيد في ذلك، فطالما عزز المترجمون جانب الحكايات الإيروسي في مختلف اللغات، وسمحوا لأنفسهم بالغرف دون حساب من

الأجواء الشهوانية في فنون الأرابيسك.

لقد أسهب ماردرو ومن بعده ماذرز في وصف أجواء الشرق الخاملة الكسولة، التي تعبق بالشهوة، وظهرت لكل منهما كتابات في دورية الكتاب الأصفر الأدبية ملخصةً بوضوح نظرة الغرب لمملكة المتعة السحرية الضائعة، بعيداً عن الواقعية الإنسانية الكلاسيكية.

لقد رجعت في أثناء عملي على هذا الكتاب إلى كثير من المراجع بجميع اللغات التي أعرفها (انظر المراجع)، وليس من بينها العربية، فقد كنت أتكلم العربية في طفولتي، لكنني لم أتلق التشجيع الكافي لأتعلم القراءة والكتابة، ومع ذلك فقد أسهمت النسخ الأوروبية من «الليالي» إسهاماً واضحاً في تاريخها، كما أود أن أوضح في هذا الكتاب. لقد ظهرت مؤخراً ترجمة قيمة باللغة الإنجليزية لكتاب «الليالي العربية»، ترجمها المستعرب البارز مالكوم ليونز، وقدم فيها عرضاً أميناً وشفافاً وضافياً للحكايات التي وردت في طبعة كالكوتا العربية الثانية، وصدرت هذه الترجمة عام 2009 وأنا أخوض في بحثي هذا، وقد اعتمدت فيه اعتماداً كبيراً على الترجمة الفرنسية، التي قدم لها جمال الدين بن شيخ وأندريه ميكيل وصدرت بين عامي 2005–2006. ومما لاشك فيه أن هذه الترجمة تتميز بأسلوب سردي ساحر وممتع، لا تعوزه العفوية والسلاسة، فالنص متاح بسهولة أحياناً، ومحتشد بالدلالات في مواضع أخرى، وقد عزز المترجمان كتابهما بملاحظات وهوامش ثمينة وإنسانية، وقدما لنا متعة عفوية من خلال سردهما للحكايات، وليس من الخطأ ربما ترجمة نسخة « الليالي » هذه من الفرنسية إلى الإنجليزية، لما فيها من ملاحظات وحواشٍ نظراً لفائدتها، ولاسيما أن نسخة جالان الفرنسية قد مر على صدورها الآن ثلاثمئة عام.

تمثل «ألف ليلة وليلة» أو «الليالي العربية» رحلة أو هجرة في العالم الخيالي من الشرق إلى الغرب، عبر الترجمات العديدة التي تناولت تلك الحكايات، فهي مفتاح فريد من نوعه، يفتح رموز السحر والغرابة والقوة الغامضة في الثقافة الحديثة. وتسلط الأجواء الحسية والشهوانية في الترجمة، فضلاً عن الأصول الشرقية للحكايات، الضوء على موضوع الاستشراق المثير للجدل. هل بإمكاننا القول –إذاً– إن كتاب

«ألف ليلة وليلة»، وما جاء فيه من حكايات، قدم منظوراً مختلفاً لتفاعل الخيال والمنطق في تاريخ البحث الفكري والاختراعات العلمية في أوروبا، معيداً بتلك الخطوة تقييم عملية التبادل، التي جرت بين الثقافتين الإسلامية الشرقية من جهة، والمسيحية الغربية من جهة أخرى؟

(4)

عكست حكايات «ألف ليلة وليلة» منذ ظهورها أولَ مرة في الترجمة الفرنسية لأنطوان جالان ما بين عامي 1704 –1721 الحضارة العربية وذهنيَّتها أمام الغرب، لكنها في الوقت ذاته أظهرت الحلم الأوروبي المفتون بكل ما هو عربي. يناقش روبرت إروين في عمله الموسوعي: «دليل الليالي العربية»، الصادر عام 1994، ثم في نسخة أخرى عام 2004، أن الحكايات تعكس نسيجاً صاخباً يموج باللغات والأشكال الأدبية والانحيازات الدينية الموجودة في ثقافات بلاد الشام، وقد احتشدت كل تلك الثقافات بما تحويه من تناقضات أحياناً، لتخلق لوحة فنية خالدة تضج بالحياة. ومع ذلك يظل تاريخ الكتاب مزيجاً رائعاً من عدة مصادر أنجبت مخلوقاً هجيناً من تزاوج أوروبا وآسيا والشرق الأوسط عبر العصور، الأمر الذي يظهر بوضوح في الترجمة الفرنسية الأولى لألف ليلة وليلة، وكذلك في الترجمة الإنجليزية، التي لحقتها بعد عامين بعنوان «الليالي العربية»، وبالطبع، فنحن لا نقول ذلك من منطلق كولونيالي، بل من باب إحقاق الحق لا غير. لقد ظهرت بعض حكايات «ألف ليلة وليلة» في عدة مواقع قبل أن تنشر أيٌّ من الترجمات، وكذلك ظهرت عوامل الحبكة والموتيفات الموجودة في الليالي في أعمال تشوسر وبوكاشيو وكامونز وبازيلي وأريزوتو وشكسبير وآخرين، بيد أن هذه القصص العربية القروسطية تبوأت مكانتها البارزة كأدب متميز ونموذج للإبداع والخيال والظرف في أوروبا القرن الثامن عشر تحديداً وليس قبل ذلك، عندما استحوذت تلك القصص المشحونة بالأساطير القديمة والخيال الرومانسي والرحلات العجيبة والفلكلور الفكاهي على قلوب وعقول القراء من جميع الأعمار إبان حقبة التنوير وسيادة العقلانية في أوروبا، الأمر الذي يثير الكثير من التساؤلات حول ذلك

التناقض الواضح.

منذ البداية، وفي خضم الحماس الذي قوبلت به «الليالي»، كانت ثمة ردود أفعال متفاوتة تراوحت بين الخوف والتعاطف والشغف والضحك والسخرية أيضاً، كما فعل فولتير الذي كان أحد أكبر منافسي «الليالي» لدى القراء. وقد لقيت حالة الهوس «بالليالي» الكثير من المعارضة في أوروبا. ففي باريس، سخر أنطوني هاملتون من لامعقولية الحكايات، والمبالغات التي ميزتها، أما لندن، فقد انتقد فيها إيرل شافتسبري عام 1711 شغف النساء بقراءة الحكايات، قائلاً: «إن هذه الحكايات الرهيبة تثير شغف النساء بنوع غامض من سحر المشعوذين الأسود، كما قيل منذ القِدم، بتسللها إلى البيوت، واستحواذها على النسوة الساذجات». ويبدو أن كلماته تلك تُحيل دون قصد منه إلى مخوف السلطان شهريار في الحكايات، لكن كلماته تكتسب أهمية أكبر في سياق العلاقة التاريخية بين الشرق والغرب، إذ إن شافتسبري لا يفهم صورة الغيلان الغريبة إلا عبر معتقداته المحلية المتجذرة في تاريخه، كصور المشعوذين المتعاملين بالسحر الأسود، والأرواح الشريرة الأخرى. يُعد موقف شافتسبري موقفاً نموذجياً في ذلك الوقت، وفي حين يمثل موقفه أولئك الذين تبنوا العقلانية وأنكروا نقيضها، وتبرؤوا من الايمان بالسحر وتأثيره، هرباً من مواجهة شتى الأسئلة المتعلقة بالغيبيات، فإن المعتقدات والتقاليد الغيبية أخذت تتوالد وتنمو.

أحالت النظرة السائدة إلى ممارسة السحر آنذاك الأمر إلى الماضي القروسطي المتسم بالجهل والسذاجة الوثنية، أو إلى الثقافات الأخرى التي تعارض التقدم الغربي، وهي ثقافات بدائية ومتخلفة، ولاسيما الثقافة الإسلامية في آسيا، وثقافة الفودو في إفريقيا، وكلا الافتراضين يربط السحر بالعقل الشعبي الجاهل، الذي إن عُرِّض لأنوار العقلانية فبالإمكان تغييره. لم تقتصر هذه النظرة الدونية للحكايات على الأوروبيين وحسب، فقد تعرض الكِتاب للرفض والقمع في وطنه أيضاً، ففي القاهرة مثلاً، تعرض الكاتب جمال الغيطاني عام 2011 للتهديد من المحكمة الشرعية إن هو حاول إعادة نشر طبعة جديدة من «ألف ليلة وليلة»، التي صدرت طبعتها الثانية في بولاق، ونُشرت للمرة الأولى عام 1862.

بين الإيمان بالغيبيات التي تفترض الإيمان بوجود خالق وترجو عنايته الإلهية، والإيمان بالخوارق، الذي يقدم أموراً لا تفسير لها في صورة أحلام ينتجها العقل، سواء أكانت رهيبة أو رائعة، مسببةً للفرد اضطراباً في العادة، فتحت حكايات «ألف ليلة وليلة» أفقاً روحياً جديداً لا يتوافق مع المعتقدات الدينية للقاريء الأوروبي. لقد رفض المفكرون في العصر الفيكتوري كل ما يتعلق بالجن والجنيات والعفاريت، لأنها تمثل جميعاً وفق رأيهم مرحلة بدائية من مراحل التطور الروحي للبشر، وقصروا الحديث عن تلك الشخصيات على قصص الأطفال، لكنهم لم يقدموا –في المقابل– أي تفسير لرغبة الكثيرين في التعرُّف إلى هذه الشخصيات، ومنهم بعض أبرز فلاسفة القرن، ويظهر تأثر كوليردج بتقلب مصائر الشخصيات في الحكايات واضحاً في بعض أشهر أعماله مثل: «أغنية البحار القديم»، التي ظهرت عام 1817، ويعكس فيها عجز المنظومة الأخلاقية الإنسانية عن فهم العالم الذي نعيش فيه، وهو ما نلمسه في «الليالي» كذلك. اكتسبت «الليالي» منذ ذلك الوقت مزيداً من المشجعين مع الزمن، فانضم إلى معجبيها ومقلديها مارسيل بروست، وجابرييل جارثيا ماركيز، وإي إس بايت، وسلمان رشدي، وبورخيس، وكالفينو.

أتساءل في «السحر الأغرب» عن إمكانية موضعة «الليالي العربية» في سياق اهتمامات المجتمع والوعي الحديثيْن؛ ذلك أنها تطورت في عصر العقلانية، وكيف يمكن لتلك الرحلات الخيالية أن تحاكي العقل؟ لقد نطقت شهرزاد بالحقيقة في وجه السلطة المتجسدة في السلطان الذي أراد قطع رأسها، فهل يمكننا القول إن الخيال في «الليالي» يقوم بعمل مماثل؟ أريد أن أنظر إلى الاستعمال المعاصر للسحر نظرة محايدة، وأبحث في استمرار وجوده في الأدب، وفي هيكل الثقافة اليومية، واستمراريته التي تظل مصدراً للحيرة والقلق، بل الإزعاج لبعضهم في المجتمعات العلمية والعلمانية. أريد كذلك أن أوضح الحيل النفسية التي جعلت من وجود السحر أمراً مقبولاً لدى الجمهور الغربي. كما أود الخوض في موضوع تطور الغرابة في السحر منذ القرن الثامن عشر، عبر عمليات التنقيح والتكييف التي مرت بها النصوص الشرقية، ولإنجاز ذلك سأبحث في كيفية تدجين الثقافة المعاصرة وتسويقها للتعابير المختلفة، التي

قدمت السحر والأفكار السحرية، بشرط أن تتزيا تلك الأفكار برداء أجنبي.

يبدو أن الاهتمام بالسحر ينمو ويتعاظم، وما علينا إلا النظر في مدى انتشار سلسلة هاري بوتر، أو أعمال دان براون، وانتشار أفكار التواصل مع الأرواح وسكان الكواكب الأخرى، ومرض الذاكرة المزيفة False Memory Syndrome، حتى نتأكد من ذلك. يؤرق هذا التوجه -لا ريب- المراقبين الذين يخشون انتشار الخزعبلات، وتفوق الخرافة، والتطير، والاستيهامات، والهمجية، على حساب التفكير العقلاني في المجتمعات المعاصرة. هل بإمكاننا تطوير موقف فكري يعيد موضعة قيم التراث السحرية؟ بالنسبة إلى شخص مثلي ينجذب دون حدود إلى كل أنواع الأساطير من التراجيديا الكلاسيكية إلى مجلة فورتين تايمز المعنية بالظواهر الخارقة، ومن مشاهد أوفيد في التحول السحري من شكل لآخر إلى شياطين فيليب بولمان والمخلوقات الهجينة الموجودة في كتب الأطفال القديمة والحديثة، يبدو السؤال عن سبب الانجذاب إلى الأساطير سؤالاً صعباً إزاء البحث والتقصي. إن «منطق الأسطورة « لهو عنوان بحث مهم للباحث الفرنسي الكلاسيكي جان بيير فرنان، ولقد أعلن قبله خورخي لويس بورخيس، صاحب الأحاجي الأدبية، الذي حاول دوماً زعزعة الحدود بين التاريخ والأسطورة وبين الحقيقي والمختلق، أن الأدب العظيم هو ذلك الذي يعرض «خيالاً منطقياً».

لقد حثني التناقض في عبارة بورخيس الأخيرة على قراءة «الليالي العربية» من منظور مختلف، إذ لا يمكن أن يكون الهروب من الواقع سبباً وجيهاً ووحيداً لانتشار «الليالي» بين القراء في عصر العقل والمنطق، ولا بد من وجود سبب آخر، فالسحر ليس مرتبطاً فقط بغموض المنجمين، وعبدة الشيطان، وأتباع دين الويكا وممارساتهم، وإنما يتبع ممارسات متجذرة في الوعي البشري ترتبط بالفكر الخلاق والإبداعي، إذ ترتبط ملكات الخيال والأحلام والإسقاط والأوهام مع ملكة المنطق لمساعدة العقل في القفز من المعلوم إلى المجهول. وقد نجد السحر في أسطورة ما مرتبطاً بالحقيقة الشعرية، في حين يرتبط بالتساؤل والتكهن في تاريخ العلوم، حيث ساعدت تلك التكهنات والتساؤلات في فهم قوى الطبيعة الفيزيائية، وأدَّت من ثَمَّ إلى كثير من الاكتشافات

والاختراعات. إن التفكير السحري يبني عملية التخيل، التي كثيراً ما تسبق الوصول إلى الحقائق والأفعال، وقد أثَّر هذا التفكير في تشكيل الكثير من سمات الحضارة الغربية المتنصلة من هذا التفكير منذ عصر التنوير، مسيئة بذلك فهم فاعليته وتأثيره.

يبقى السؤال هنا: كيف نتعايش مع إشكالية اللاعقلانية المتجذرة في وعينا؟ كيف يمكننا التمييز بين التدين والاعتراف بأن للسحر والأسطورة منطقاً خاصاً يحكمهما مفتوحاً على جميع الاحتمالات، وهو منطق مستقل عن الايمان بوجود الخالق؟ إن الخوض في الإجابة عن هذه الاسئلة لهو بداية الطريق إلى فهم «الخيال المنطقي» وفهم ما أراده الشاعر الأمريكي والاس ستيفنس في رؤيته المتناقضة على لسان ملاك الأرض: «من بصيرتي سترى الأرض مجدداً...».

لقد علق بورخيس في واحدة من مقالاته عن «الليالي العربية» قائلاً: «إن اكتشاف الشرق كان واحداً من أهم الأحداث التي مرت في تاريخ الغرب»، وربما كانت ملاحظته تلك مجرد ردة فعل أخرى على الاستشراق بوجهه السلبي، لكن بورخيس كان يستند ربما في قوله ذلك إلى حقائق تاريخية تتطلب المزيد من التحرك لتأسيس فهم متبادل؟ هل ثمة احتمال أن بورخيس أراد إلقاء المزيد من الضوء على التاريخ الآخر أو البديل للحكايات «المتفق عليها» كما أسماها فولتير، عن العلاقات المتصارعة بين الشرق والغرب؟

يؤكد محررو إحدى النسخ الحديثة من «ألف ليلة وليلة» أن هذا الكتاب «غيَّر العالم كما لم يفعل أي كتاب أدبي آخر»، إنه كتاب أدبي كما يجدر أن نلاحظ وليس كتاباً دينياً، فلو أخذنا بعين الاعتبار الكتب الدينية، سيتفوق كلٌّ من القرآن والإنجيل على «الليالي» في هذا المضمار. وبينما يُلقي الصراع المعاصر بظلاله على المحاولات المتحمسة لفهم «الليالي العربية»، يظل كتاب «الاستشراق» لإدوارد سعيد (1978) العنوان الأغنى والأكثر حضوراً في السياق التاريخي، بين داعٍ لإعلائه ومطالب بحرقه. إن أفكار سعيد، التي تغيرت وتطورت منذ صدور دراسته الجدلية تلك، تعزز السؤال الذي أطرحه، لكنني أطمح إلى تقديم اتجاهات جديدة تسترشد ببوصلة القصة.

جاء ظهور «الليالي العربية» في أوروبا متلازماً مع بروز حاجة ماسة إلى التعرف على الثقافة الشرقية، من الشرق الأوسط حتى الشرق الأدني، كما يقول المؤرخ الأدبي ألفرنسي ريموند شواب في دراسته الموسعة والمُهملة مع الأسف: «النهضة الشرقية (1950)»، إذ يحتفي بالمستشرقين الذين أخذوا على عاتقهم دراسة المخطوطات الشرقية وترجمتها، بمن فيهم جالان الذي كتب شواب سيرته الذاتية. ويعلق شواب في أحد مواضيع الكتاب، «إن الحماس للشرق وسَّع العالم»، فأصبح الشرق حسب رأيه (قضية)، كما أبرز في كتابه الكثير من الرحالة والوسطاء والباحثين والمترجمين. بيد أنَّ كتاب شواب يرصد بعض الأحداث من وجهة النظر الغربية للشرق، فنجد تراوحاً في الحديث عن «الليالي» بين أنها «تدفع إلى الشك المزعج والذهول» وتدعو إلى «التبجيل المكثف». من الواضح أن ثمة افتقاراً مؤسفاً في تنقله من صورة إلى أخرى.

يمتدح إدوارد سعيد جهود شواب وجالان كذلك لنقلهما الأدب الشرقي إلى الغرب، لكنه يلخص لب المشكلة بقوله عن كتاب شواب إنه: «تعلُّمٌ مفترض في صورة مغامرة فكرية... لا يمكن إنكار رغبة شواب في المعرفة، لكنها رغبة لا تتناسب مع رغبته في السيطرة على الشرق وامتلاكه» (إن نقاشات سعيد حول استعمالات الغرب لآداب الشرق عامة لا تصل غالباً إلى مدى الشراسة التي يتصف بها منتقدوه). لا يتطرق سعيد في كتابه الاستشراق إلى «الليالي العربية» ذاتها، لكنه يشير إلى تعاطي كثير من الباحثين والمترجمين مع هذا العمل، وبخاصة المستعرب الإنجليزي إدوارد لين، ويتهمهم بالتحامل والتحيز، ولا أحد ينكر بالطبع أن استقبال «الليالي» في الغرب كان مرتبطاً لا محالة بصورة الشرق.

ثمة قراءتان مختلفتان «لليالي العربية»؛ قراءة تفضي إلى الكشف عن الشرق حيث الحكايات تمثيل للعادات والتقاليد والمعتقدات التي يمارسها أهل البلاد التي أتى ذكرها في الحكايات كإيران والعراق ومصر وسوريا إلخ، وهذه القراءة وما تفضي إليه من افتراضات هي ما أرّق سعيد ودفعه إلى مهاجمة الاستشراق، ولا أحد ينكر أن هذه الافتراضات هيمنت على النظرة الغربية للأدب الشرقي حتى الآن. أما القراءة الثانية للحكايات، فهي القراءة التي اعتمدها هاملتون، وفولتير، وجان بوتوكي، وكالفينو،

وبورخيس، وأنجيلا كارتر، وترى في الحكاية جنساً أدبياً يعتمد الخرافة المذهلة المفتوحة على احتمالات لانهائية من الاختراع والتأليف، وهي البذرة التي قامت عليها الواقعية السحرية. لطالما جرى الخلط بين القراءتين عبر العصور، فرأى القراء في رحلات الخيال الجامح حقائق من الواقع. يقول إدوارد سعيد في دراسته المعنونة ب: «العالم، والنص، والناقد (1983)» إن «الليالي» نص استثنائي مُرتحل. وبالفعل، فقد مرت «الليالي» بتحولات عديدة، وتلبست وجوهاً كثيرة، فكان لها في كل مرة تأثير مختلف باختلاف الظروف التي مرت بها، ويكشف هذا قدرة الترجمة ما بين ثقافتين على تحوير النص، ناهيك عن التخفيف من حدة العداء الممتد والخصومات الطويلة، غير أن الخصومة والعدائية لا تظهران بوضوح ومباشرة في الأدب، وما المستويات المعقدة من الحكايات في «الليالي» إلا شاهد على ذلك. يعلق أميت شودوري بقوله: «الشرق في الحداثة ليس اختراعاً أوروبياً فحسب، وإنما هو اختراع شرقي أيضاً»؛ «فالليالي العربية» حالة مميزة من حالات التلاقح، وإعادة الرواية، والتطعيم، والاستعارة، والإسهاب، والتقليد، والانتشار جيئة وذهاباً بين فارس والهند والعراق وتركيا ومصر وأوروبا، ثم العودة مجدداً إلى وطنها الأصلي عبر رحلة طويلة. كما أنَّ مفهوم التسلسل السردي ذاته في الحكايات؛ أي الحكايات المتشابكة داخل الحكاية الإطارية، بالإضافة إلى العوامل الفردية للقصة، كانت ترحل من مكان إلى آخر في جميع أنحاء المعمورة، وتحط رحالها أحياناً، وتستقر في بقعة ما، لتصبح فيما بعد جزءاً من الأدب المحلي.

إن التلاقح الذي حدث بين ثقافتنا والثقافات الأخرى «غير العقلانية» و«غير المتنورة» كان في الواقع أشدَّ تأثيراً وأكثر نفاذاً من التلاقح الذي حدث مع الثقافات المعترف بها والمفهومة من جانبنا. إن ديناميكية الاستعمار العكسي تبدأ دائماً عبر الانبهار بالآخر، وقد ظهر ذلك في جوانب عدة سنناقشها في الفصول القادمة، ولا تقتصر أسباب الانبهار فقط على غرابة الآخر واختلاف قيمه ومعتقداته، إذ ينشأ الانجذاب من اكتشاف أشياء في أنفسنا عند لقائنا بالآخر، وعندها نستطيع أن نفهم شيئاً عن عالمنا نحن. نعم، ثمة تعرُّف على أوجه الشبه واعتراف بها،

وليس فقط فضولٌ لمعرفة أوجه الاختلاف. أنا لا أناقش في هذا الكتاب مراجعة العلاقات السياسية والاقتصادية والعسكرية بين أوروبا وتركيا مثلاً، ولا أريد بحث تاريخ العداء الطويل مع دول إسلامية أخرى، لكني أرى أن الصورة الثقافية تملك الكثير من الإمكانات لإثراء المشهد التاريخي. وعندما كانت الطموحات العسكرية والاقتصادية تحفز العدائية بين البلدان، كانت الفنون المختلفة من الأدب وفن العمارة تعيد رتق الفجوة لتقدم صورة مختلفة عن العدو. فبينما كان العثمانيون يعيشون في خصومة دائمة مع جمهورية البندقية، وكانت الخصومة تتطور أحياناً إلى عدوان من أحد الطرفين، تعلمت مدينة البندقية (أكثر المدن شرقية في أوروبا) كيف تصنع الدمقس المخملي، ونفخ الزجاج، ورواية الحكايات العجيبة.

إن قصة «الليالي العربية» وتأثيرها لهي قصة معقدة، أما الليالي ذاتها فقد شكلتها المصالح الاجتماعية والتاريخية المعقدة، التي تعمقت خلال الأعوام الثلاثين الماضية. ومع ما يشهده العالم الآن من تقلبات واضطرابات وتوترات محلية وحروب خارجية، وربما تغيرات محتملة في العالم العربي، فإن استخدام القيم السلبية العنصرية القديمة لن يسهم في فتح أي حوار، في حين أن كشف قصة التبادل والتعاون، التي طالما أُهملت، قد يفضي إلى مزيد من التفاهم، وليس ثمة أفضل من القص لتوضيح الحوار بين الشرق والغرب، ولاسيما القصص الخرافية المحملة بالأعاجيب، التي تدور في أماكن خيالية وأزمنة غير محددة، ولا حاكم لها إلا قوانين السحر وتصاريف الأقدار.

قدمت «الليالي العربية»، منذ اللحظة الأولى لنجاحها، سبلاً تأويلية مختلفة أمام القارئ الأوروبي لتكوين قراءته الخاصة للحكايات، فمن جهة فتحت أمامه باباً واسعاً من الحريات؛ حرية الشكل وحرية الخيال وتأثيرهما على المخيلة الاجتماعية والسياسية. ومن جهة أخرى، ومثلما يقول شافتسبيري، منحت «الليالي» قراءها حيلة تنصُّلٍ مناسبة، عبر إسقاط كل ما فيها من سحر وشهوات ووحشية على الآخر الغريب الأجنبي والمعادي.

ظلت تلك الديناميكية المزدوجة موجودة في ذهن القارئ الأوروبي، تظهر أحياناً في استجابته للحكايات، بين انجذاب شديد نحوها ونفور منها، فقد استمتع القارئ

بالكثير من التقاليد الشرقية، بعيداً عن أجواء القيم الكلاسيكية الصارمة، وخلق الأوروبيون شرقاً متخيلاً، بناء على ما قرأوه في «الليالي»، ثم راح هذا الشرق يتفاعل مع السمات الحديثة للثقافة والمجتمع، حتى وإن كان هذا الشرق المتخيل منتقصاً ومرفوضاً ومزوراً، بل مخترعاً.

إن قراءة «الليالي» بوصفها موضوعاً للبحث عن مراكز التواصل التاريخية يمهد الطريق أمام تغيير المفاهيم المسبقة عن العرب والمسلمين، فضلاً عن تاريخ الشرق الأوسط والأدنى وحضارتيهما. وربما كانت مراكز التواصل والترجمة تلك نقاطاً بارزة في تاريخ طويل من الاضطهاد، لكنها كانت أيضاً مناطق انصهار ودمج للثقافات المختلفة، وبؤراً لتزاوج الشعوب من الشرق والغرب.

5- هيكل الكتاب

يشير اسم الكتاب: «السحر الأغرب» إلى الطبيعة الخيالية لهذا العمل المحمل بالخوارق والأعاجيب، والباعث على الافتتان، لكنه يلفت الانتباه أيضاً إلى أجنبية كثير من ممارسي السحر، الذين نلفيهم في الأدب الشعبي، من مشعوذين ووسطاء روحانيين وجنيات وغيلان، جرت أجنبتهم بعد ظهور حكايات «ألف ليلة وليلة» بإضافة ملامح شرقية إليهم، كإلباسهم العمائم والطواقي المدببة، وربما جاءت فكرة الطواقي المدببة من لباس الدراويش، الذين لعبوا دوراً حيوياً في «الليالي». كما يوحي العنوان أيضاً بوجود تفكير سحري (أغرب)، لا لأنه غير مألوف وإنما لأنه كامن، وخفي، ومرفوض. ومواجهتنا لتأثير هذا السحر في مسيرة الحداثة المعاصرة سيجعلنا غرباء أمام أنفسنا. ثمة رسالة ضمنية نجدها وراء السرد العجائبي في «الليالي» تمنح بعداً جديداً للتفكير اللاعقلاني إزاء التجربة المعاصرة؛ رسالة مفادها أن الحدس طريقنا إلى الحقيقة، حيث يتجلى أمام أعيننا جوهر العالم الخارجي.

يظهر تأثير التفكير السحري بوضوح في المسميات واللغة المستخدمة في الكتاب، وفي الأفكار التي تعبر عن الذات والمتعلقات الأخرى، وكذلك في التجليات المرئية، وهو ما نجده دوماً في أدب الخيال، وثمة أيضاً دينامية الجو الحكائي في ألف ليلة

وليلة، التي تفرض شكلاً مختلفاً من أشكال التفكير السحري، حيث نجد شهرزاد الحكاءة، التي تستطيع بفنها دفع الضرر الذي سيقع عليها وعلى أخواتها، جراء المرسوم السلطاني بقتل النساء، وبذلك تمنح سلسلة الحكايات ذاتها قوىً سحرية. تلهمنا «الليالي» أيضاً نمطاً آخر من التفكير في الكتابة وصنعة الأدب بوصفهما شكلاً من أشكال التبادل عبر الزمن في رحلة الأحلام، حيث يعبث الصانع بما هو موجود بالفعل فتتحول الأدوات الفنية بدورها إلى صانع له قواه التشكيلية الخاصة. يبتعد كلا المبدأين السابقين عن الفكرة السائدة حول دور الفن أداة لمحاكاة الواقع وتقديمه بصورة حقيقية، ويؤكدان في المقابل دور الأدب بوصفه أداة مستقلة، فالحكايات لا تنقل الحياة الواقعية بل تمنحك تجربة مختلفة للعيش.

يعتقد الجميع أنهم يعرفون الحكايات، وكنت أعتقد بذلك شخصياً قبل أن أبدأ العمل على هذا الكتاب، بيد أن الحكايات، بسبب تاريخها المتشابك، مازالت عصية على القراءة من ناحية الشكل. يبدو بعض هذه الحكايات معروفاً أكثر على خشبة المسرح وفي صالات العرض السينمائي أو دور الأوبرا، وبعضها الآخر موجود في الأمثلة والحكم المتداولة، وقد نرى مشاهد من حكايات أخرى مرسومة على علب الحلوى التركية، أو في كتيبات وكالات الأسفار للإعلان عن وجهة سفر معينة. وتظل معظم الحكايات غير مقروءة على نطاق واسع، وليس من السهل الحصول عليها أيضاً، لذا أثبتُّ باختصار خمس عشرة قصة من تلك القصص في هذا الكتاب لغايات مرجعية، ووزعتها على أجزاء الكتاب.

الجزء الأول: «سليمان الحكيم»، حيث نسلط الضوء على السحر في الحكايات، وتجليات الجن والعفاريت وقواهم وطرقهم وأماكنهم. ويبحث الجزء الثاني: «فنون سوداء، آلهة غريبة» في السحرة عموماً، ولاسيما المجوس المشغوذون في «الليالي» وممارساتهم، بما في ذلك استخدام الخيمياء والتنجيم وتفسير الأحلام. وتكشف «الليالي» كيف تغيَّرت استجابة القراء للدين والفلسفة، وكيف جرى عزو الممارسات السحرية غير التقليدية إلى الغرباء، وهو نمط ظل متبعاً في أوروبا بعد القرن الثامن عشر، ويبدو هذا النمط جلياً في اختيار أبطال القصص الخرافية، فشخصية فاوست

مثلاً ألمانية، أما شخصية دارث فادر في «حرب النجوم»، أو شخصية ساورن في «سيد الخواتم» فقد أتت من عوالم أخرى.

أما الآن، ومع صعود مكانة القصة الخرافية، بعد النجاح الذي لقيته «الليالي العربية»، فقد أُعيد تقييم ممارسات السحر والشعوذة في الحكايات، وأصبحت تُدرج تحت الممارسات «الشامانية» الروحية الطيبة.

يتطرق الجزء الثالث: «متاع حي»، إلى جانب آخر من جوانب التفكير السحري الذي نجده في «ألف ليلة وليلة»، متفحصاً دور الجمادات المسحورة في هذه الثقافة الثرية، والتواصل بين المدن الفاتنة والتفكير السحري في الحكايات وكذلك في التجربة الحديثة. إن «الليالي» حكايات خرافية تدور حول متاع حيٍ واعٍ وفعالٍ في أحداث الحكاية، فالأشياء تتكلم، والإمبراطورية العثمانية تُرى من خلال أدواتها، وهنا أتساءل إن كانت أدواتنا المعاصرة تخفي علاقة ما مع أدوات أخرى اكتسبت نوعاً من القوة كالآثار القديمة أو الأصنام أو الطلاسم؟ هل يمكن أن يكون سلوك الأشياء في الحكايات (على غير ما نعتقد) ملهماً لنا الآن على نحو ما؟

أما الجزء الرابع: «حفلة تنكرية شرقية»، فيتناول تجاوب الكتاب الفنانين مع «الليالي» بعد نشرها مباشرة. وهنا أطرح حجتي الرئيسية الثانية، وهي أن هذا النوع اللامعقول من الحكايات، التي تتناسل واحدة من الأخرى، والموجود في حكايات ألف ليلة وليلة، قد خلق مناخاً مختلفاً من حرية الخيال، سمح للكتاب والأدباء عموماً بالخوض في تجارب فكرية مختلفة، والتحليق مع العقل في رحلات بعيدة. والحق أن هذا السرد الخيالي في القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر قد اتخذ شكل اللاخيال، تماماً كما كان يحدث في الصالونات الأدبية عندما كان المؤلفون يكتبون قصص خيالية زائفة تترك أثراً معاكساً يستدعي التعجب بدلاً من الاستمتاع بالحكاية.

تبنى عدد من الكتاب أجواء «الليالي»، وبالغوا في الإضافة إليها باستخفاف واضح مثل فولتير، واغتنموا الفرصة لإظهار صورتهم الخاصة كما فعلت شهرزاد في الحكايات: أنظمة سلطوية مختلفة، وشهوات متحررة، والكثير من التنبؤات بالتكنولوجيا القادمة. وفي هذا السياق وضع الكُتاب أيديهم بالفعل على الدينامية

العميقة للكتاب، وهي محاولات شهرزاد إقناع السلطان المستبد بتغيير قراره عبر ما تقصه. لعبت الفتنة الشرقية، بالنسبة إلى جيل ما بعد (الفلسفات)، دوراً مختلفاً جذب الكثيرين. وفي مقابل سخرية فولتير من لامعقوليتها، وجد آخرون كوليام بيكفورد ويوهان ولفغانغ فون غوته أن «الليالي وفرت المزيد من الحريات الشخصية والعاطفية والجنسية». لقد سمح الإسقاط على الخيال الشرقي بظهور مساحة من الانحراف عن السائد، كما نرى في أعمال بيكفورد المشحونة بالخيال كقصته الشهيرة (الواثق)، وقصص أخرى أقل شهرة، ويرى بعضهم أن بيكفورد كاتب هامشي غريب الأطوار، بيد أن خياله الجامح، وصوره العنيفة، تكشف مدى تأثير «الليالي العربية» في توفير جو نفسي مناسب للخروج عن المألوف، استفاد منه الجانحون من أتباع المدارس الرومانسية والقوطية. وهنا يعيدنا غوته في ديوانه الشعري (الديوان الغربي-الشرقي)، المفعم بقصائد الحب، وسنتناوله في الفصل الخامس عشر، معيداً إلينا إدوارد سعيد مرة أخرى، فقد أطلق بالتعاون مع دانييل بارينبويم اسم (أوركسترا الديوان الغربي - الشرقي) على الفرقة الموسيقية، التي تجمع فنانين عرب وإسرائيليين، تكريماً لغوته وعمله الشعري.

لقد نشرت الأعمال الأدبية والمسرحيات والأفلام ودور الأوبرا حكايات «الليالي العربية» على نطاق واسع، وفي الجزء الأخير من هذا الكتاب: «رحلات العقل»، أنظر عن كثب إلى هذا التاريخ أو بالأحرى إلى جزء صغير منه. لقد منحت «الليالي» الجميع حرية الحلم اللامحدود، بما في ذلك حلم الطيران، وقد ألهم هذا الحلم تحديداً كثيراً من العروض الثرية الممتعة. يبحث الفصل السابع عشر: «لماذا علاء الدين»؟ في أسباب نجاح حكاية علاء الدين تحديداً، وصعود المشهد الديمقراطي في وسائل الترفيه الفيكتورية، بالإضافة إلى بروز صناعة مسرحية مبتكرة. لقد أخذت صناعة السينما في مراحلها الأولي عن المسرح كل أنواع الحيل والخيال، وتوجهت نحو الشرق كذلك. أسلط الضوء في الفصل الثامن عشر: «أحلام الآلات»، على أكثر سمات هوليود تفصيلاً في ذلك الوقت؛ متمثلةً في فيلم: «لص بغداد»، وهو فيلم مثير للجدل من عدة وجوه، يقدم بطلاً يشبه علاء الدين في صورة رومانسية مرحة، على

وتيرة الأفلام الصامتة آنذاك، بيد أنه يوظف الكثير من المؤثرات الخاصة، التي ستغدو فيما بعد رديفاً لصناعة السينما ذاتها، كمشاهد الاختفاء والطيران، وفي الوقت ذاته قدمت لوتي رينغر في برلين أحد أعظم الإنتاجات تقنية عن «الليالي العربية» عبر فيلم خيال الظل: «مغامرات الأمير أحمد» (الفصل التاسع عشر).

إن ظهور السينما واختراع طريقة التحليل النفسي، كانا معاً من أهم علامات الحداثة، وقد لا أبتعد كثيراً عن روح «ألف ليلة وليلة» إذا تساءلت إن كان فرويد قد خلق فضاء شرقياً عندما كان يستقبل مرضاه على أريكة بكسوة شرقية، سواء فعل ذلك بوعي منه أو دون وعي، وهو فضاء يسمح للراوي بسرد الحكايات، غير أن الراوي هذه المرة هو المريض المحتاج للعلاج، لا المستمع (السلطان). وعندما حاولت اختبار نظريتي حول «السجادة التركية»، التي استخدمها فرويد غطاء للأريكة في مكتبه حيث يستقبل مرضاه، وجدت الكثير من الرمزية في انتظاري، وربما أكثر مما كنت أتوقع (الفصل العشرون). لقد كانت «الليالي» نقطة بداية البحث في الأفكار التي خلفها سحر الكتاب، أما هدف هذا الكتاب «السحر الأغرب» فهي المتعة قبل كل شيء، واستطلاع العجائب، وكيف ألهمت الأدب والمسرح والسينما، وأخيراً محاولة فهم كل ذلك.

الجزء الأول

سليمان: الملك الحكيم

الحكاية الأولى

الصياد والعفريت

كان رجل صياد وكان طاعناً في السن، وله زوجة وثلاثة أولاد، وهو فقير الحال، وكان من عادته أن يرمي شبكته كل يوم أربع مرات لا غير. ثم إنه خرج يوماً في وقت الظهر إلى شاطيء البحر، وحط مقطفه وشمَّر قميصه، وخاض في البحر وطرح شبكته، وصبر إلى أن استقرت في الماء، وجمع خيطانها فوجدها ثقيلة، فجذبها فلم يقدر على ذلك، فذهب بالطرف إلى البر ودقَّ وتداً وربطها وتعرى وغطس في الماء حول الشبكة، ومازال يعالج حتى أطلعها، ففرح وخرج وأتى الشبكة، فوجد فيها حماراً ميتاً وقد خرق الشبكة، فحزن حزناً عظيماً. خلَّص الصياد شبكته وخاض في البحر ثانية وقال: بسم الله، وطرحها وصبر عليها حتى استقرت وثقلت، فظن أنه سمك، فربط الشبكة وتعرى ونزل وغطس ثم عالج إلى أن خلصها وأطلعها إلى البر، فوجد فيها زيراً كبيراً ملآن رملاً وطيناً، فتأسف أسفاً شديداً، وأنشد يقول:

يــاحــرقــة الــدهــر كفي ... إن لم تــكــفــي فــعــفــي
خــرجــت أطــلــب رزقــي ... وجـــدت رزقـــي تــوفي
كــم جــاهــل في الــثريــا ... وعـــالم مــتــخــفــي

ثم رمى الزير، ونظَّف شبكته وصبر عليها حتى استقرت، وجذبها فوجد فيها شقفاً وقوارير وعظاماً فاغتاظ جداً وبكى، ثم رفع رأسه إلى السماء، وقال: اللهم

إنك تعلم أني لا أرمي شبكتي كل يوم إلا أربع مرات، وقد رميت ثلاثاً ولم يأتني شيء، فارزقني اللهم هذه المرة برزقي. ثم سمى الله ورمى الشبكة في البحر وصبر إلى أن استقرت وجذبها، فلم يطق جذبها، فتعرى وغطس وصار يعالج حتى أخرجها إلى البر وفتح الشبكة، فوجد فيها قمقم نحاس أصفر ملآن، وفمه مختوم برصاص عليه طبع خاتم سيدنا سليمان بن داود عليهما السلام، فلما رآه الصياد فرح، وقال: هذا أبيعه في سوق النحاس، فإنه يساوي عشرة دنانير ذهباً، ثم حركه فوجده ثقيلاً، فقال في نفسه: يا ترى أي شيء في هذا القمقم، أفتحه وأنظر ما فيه، وبعد هذا أبيعه، ثم أخرج سكيناً وعالج الرصاص إلى أن فكه من القمقم، وهنا خرج من القمقم دخان صعِد إلى عنان السماء، ومشى على وجه الأرض، وبعد ذلك تكامل الدخان واجتمع وانتفض، فصار عفريتاً رأسه في السحاب ورجلاه في التراب، برأس كالقبة، بأيدٍ كالمذاري، برجلين كالسواري، بفم كالمغارة، وأسنان كالحجارة، ومناخير كالإبريق، وعينين كالسراجين، أعبس أنحس. فلما رأى الصياد ذلك العفريت ارتعدت فرائصه، وتشبكت أسنانه، ونشف ريقه وعمي عليه في طريقه. فلما رآه العفريت قال: لا إله إلا الله، سليمان نبي الله، ثم قال: يا نبي الله، لا تقتلني فإني لا عدت أخالف لك قولاً ولا أعصي لك أمراً، فقال له الصياد: أيها المارد تقول سليمان نبي الله، وسليمان مات منذ ألف وثمانمئة سنة، ونحن في آخر الزمان، فما قصَّتُك؟ وما سبب دخولك في هذا القمقم؟ فلما سمع المارد كلام الصياد، قال: أبشر يا صياد، فقال الصياد: بماذا تبشرني؟ قال العفريت: بقتلك في هذه الساعة شرَّ قِتْلة، فقال الصياد: وأي شيء يوجب قتلي، وقد خلصتك من القمقم، ونجيتك من قرار البحر، وأخرجتك الى البر، قال العفريت: اسمع حكايتي يا صياد. اعلم يا صياد أني من الجن المارقين، وقد عصيت سليمان بن داود عليهما السلام وأنا صخر الجني، فحبسني في هذا القمقم، وختم عليَّ بالرصاص، وطبعه بالاسم الأعظم، وأمر الجن فحملوني وألقوني في وسط البحر، فأقمت مئة عام وقلت في قلبي: كلُّ من خلصني أغنيته إلى الأبد، فما خلصني أحد، ودخلت عليَّ مئة أخرى، فقلت كلُّ من خلصني فتحت له كنوز الأرض، فما خلصني أحد، فمر عليَّ أربعمئة عام أخرى، فقلت: كلُّ من يخلصني أقضي له

ثلاث حاجات، فلم يخلصني أحد، فغضبت غضباً شديداً، وقلت في نفسي: كلُّ من خلصني قتلته ومنَّيته كيف يموت، وها أنت قد خلصتني ومنَّيْتك كيف تموت.

قال الصياد: يا شيخ العفاريت، هل أصنع معك مليحاً فتقابلني بالقبيح، فلما سمع العفريت كلامه قال: لا تُطل عليَّ فلا بد من موتك، فقال الصياد في نفسه هذا جني وأنا إنسي، وقد أعطاني الله عقلاً كاملاً، وها أنا أدبر على هلاكه بحيلتي وعقلي، وهو يدبر بمكره وخبثه، ثم قال للعفريت: هل صممت على قتلي؟ قال: نعم، فقال له: بالاسم الأعظم المنقوش على خاتم سليمان أسألك عن شيء وتصدقني فيه، قال: نعم. قال: أنت كنتَ في القمقم، والقمقم لا يسع يدك ولا رجلك، فكيف يسعك كلَّك؟ فقال العفريت: وأنت لا تصدق أنني كنت فيه؟ فقال الصياد، لا أصدقك أبداً حتى أنظرك فيه بعيني. حينئذ انتفض العفريت وصار دخاناً على البحر واجتمع ودخل القمقم، وإذا بالصياد أسرع وأخذ سدادة الرصاص المختومة، وطبعها على فم القمقم، ونادى على العفريت، وقال له: تمنَّ عليَّ أي ميتة تموتها، لأرمينَّك في هذا البحر، وأبني لي بيتاً وكل من أتى هنا أمنعه أن يصطاد وأقول له: هنا عفريتٌ كلُّ من أخرجه يمنِّيه كيف يموت ويقتله، فلما سمع العفريت كلام الصياد، ورأى نفسه محبوساً، وأراد الخروج فلم يقدر، ومنعه خاتم سليمان، قال للصياد: أنا كنت أمزح معك، فقال الصياد: تكذب يا أحقر العفاريت، ثم إن الصياد أخرج القمقم إلى جانب البحر فرقق المارد كلامه وخضع، وقال: ماتريد أن تصنع يا صياد، قال: ألقيك في البحر، إن كنت أقمت فيه ألفاً وثمانمئة عام، فأنا أجعلك تمكث فيه إلى أن تقوم الساعة، قال العفريت: افتح لي حتى أُحسن إليك، فقال الصياد: تكذب يا ملعون، أنا مَثَلي ومثلك كمثل وزير الملك يونان والحكيم دوبان، فقال العفريت: وما وزير الملك يونان والحكيم دوبان، فقال الصياد: اعلم أيها العفريت...

(وهنا تبدأ شهرزاد بسرد حكاية جديدة على لسان الصياد يحكيها للعفريت).

الفصل الأول

سيِّد الجن

(1)

لقد اكتسبت حكاية «الصياد والعفريت» شهرة عظيمة، فهي مضحكة ومبهرة للوهلة الأولى، ولاسيما في الحلِّ الذي تقدمه منذ البداية في تفوق الفقير الضعيف على العفريت الضخم، إذ يقع العدو في شر أفعاله، ويعود الجني لمحبِسه في القمقم. ولهذه الحكاية تاريخ طويل من الحفاوة، فقد قدَّمتها شركة ديزني في فيلم علاء الدين، حيث لعب روبن وليامز بصوته دور الجني. لكن عندما يتذكر الجني صخر مشهد تمرده، وعقابه على يدي سليمان [عليه السلام]، فإن حكايته تزودنا بالخلفية الكونية الأساسية في «الليالي العربية»، حيث يبدو الملك الحكيم سيدَ السحر في «الليالي» دون منازع، وجميع الجن يخضعون لأمره.

يختلف الملك سليمان الإسلامي عنه في الإنجيل، فهو يفهم لغة الوحش والطير، ويأمر الرياح وعوامل الطبيعة الأخرى، ويتحكم في الملائكة، وفوق كل ذلك له سلطة عظيمة على الجن، الذين يعيشون إلى جانب الملائكة والبشر والحيوانات، محجوبين عن النظر، ومشكلين طرازاً مختلفاً من المخلوقات في تكوينهم الفيزيائي والأخلاقي، ومتنقلين بين الظهور والاختفاء، وممتلكين القدرة على الغفران وفعل الخير، غير أنهم متقلبون –عادة– في «الليالي»، آتين بأفعال عشوائية وغير أخلاقية.

تُقدم «الليالي» هذه الجوانب من شخصية سليمان على أنها مسلمات، تعرفها جموع المستمعين وصناع الأدب، لذلك فهي لا تثير أي إشارة تعجب أو تساؤل. ومع ذلك فثمة كثير من القواسم المشتركة بين التقاليد المسيحية– اليهودية والإسلامية

والشرقية عموماً حول الملك الحكيم سليمان، لذا لا يمكننا أن نقول ببساطة أن ثمة عاملاً إسلامياً جوهرياً عزز وجود الجانب المجوسي، في حين فضلت المسيحية القاضي الحكيم.

ينتمي سليمان [عليه السلام] إلى الديانات التوحيدية الثلاث في الشرق الأوسط، فهو مذكور في الإنجيل، والقرآن، والتراث اليهودي، وفي معتقدات القبالة اليهودية أيضاً، ويظهر فيها جميعاً ملكاً حكيماً مهيباً غامضاً. وقد قدمت الديانات الثلاث وصفاً مفصلاً لسماته وأفعاله، ووفرت كلها البذور الأولى التي نمت وترعرعت في الحكايات. لقد كان سليمان «رمز رموز الحكمة، وساحراً فوق كلِّ السحرة»، فجمع بين الملك والنبوة والسحر، وعَبَرَ من تيار الدين إلى المعرفة الصوفية التنسكية، وظهرت عدة كتب تدعي نسبتها إليه، من «الكتاب المقدس» إلى كتب السحر، ككتاب: «مفتاح سليمان»، وكتاب: «فن العدل». إن الحكمة السليمانية التي انبثقت من الثقافة اليهودية– الهلنستية في الشرق الأوسط، إبان العصور القديمة، تمتعت بامتداد ملحوظ، عابرةً عن طريق مخطوطات مراجعة ومحفوظة في لغات مختلفة، إلى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

يُنسب إلى سليمان تأليف «نشيد الأناشيد»، و«سفر الجامعة»؛ أحد أسفار العهد القديم، وسفر الحكمة، وسفر الأمثال، وكلها تحوي فقرات شعرية مكثفة من الكتاب المقدس وتراث الحكمة في الشرق الأوسط، وكلاهما خيط قوي تُحاك به القصص في ألف ليلة وليلة، إذ تُطرز الحكايات بالفواصل الشعرية من جهة، وتُعزز بالحِكم والأمثال من جهة أخرى. كما تقابِل أسطورةَ سليمان في التراث الإنساني أساطيرُ آخرين كالإسكندر الأكبر، ومرلين، وهيرمس الهرامسة، وفرجيل.

ثمة شخصيات أخرى موسومة بالحكمة في الكتب المقدسة، كالملوك الثلاثة المعروفين باسم «الحكماء الثلاثة من الشرق» في العهد الجديد، وثمة بالطبع عدد لا يحصى من الأنبياء، إلا أن سليمان يبزهم جميعاً، لأنه حين سُئل في الحلم عن أكثر ما يرغب فيه، لم يطلب مالاً أو سلطة أو عمراً مديداً، بل طلب إلى الله قلباً متفهماً ليحكم بين الناس، ويميز بين الخير والشر، (سفر أخبار الأيام 1:7-12)، فاستجاب الله

لدعائه، «وفاقت حكمة سليمان حكمة كل أبناء البلاد الشرقية وحكمة مصر» (سفر الملوك الأول 30:4). وهذه الإشارة إلى مصر؛ رمز الحكمة القديمة وبلاد السحر بكل أنواعه، تمنح سليمان تفوقاً فوق المعرفة المصرية، ولاسيما أن موسى وهارون [عليهما السلام] قد أبطلا سِحر سحرة فرعون، مثلما جاء في الكتاب المقدس. يعلق الباحث شيستر شارلتون ماكاون، المختص في دراسات الشرق الأوسط على شخصية سليمان بوصفه مجوسياً، قائلاً: «ثمة عدد قليل جداً من التقاليد تضاهي ثراء حكمة سليمان، والوثائق التي مجَّدت هذه الحكمة وصورتها خلَّفت لنا مثالاً واضحاً على اشتغال العقل البشري في مجالات محددة».

تُرجمت حكمة سليمان في الكتاب المقدس إلى معرفة علمية، فهو ليس ناسكاً أو فيلسوفاً متأملاً، بل فلكي، وعالم بالطبيعة، وقاضٍ يصدر أحكاماً قاطعة. لقد منحه الله المعرفة بعلم النجوم وعلاقتها بالزمن، وألهمه فهم خصائص النبات والجذور، كما أنه يقرأ الأفكار (سفر الحكمة 7:17-22)، وقد ظلت قصص سليمان تُلهم التراث الفلكلوري في الشرق الأوسط قبل ظهور الإسلام، ومن هذا التراث نهلت حكايات ألف ليلة وليلة. فعلى سبيل المثال، نجد أن «عهد سليمان»، وهي قصة خيالية رائعة عن سيطرة سليمان على الجن وإجبارهم على بناء الهيكل، ليست سوى وثائق إغريقية ألَّفها اليهود قبل عام (300 م.)، ثم أضيفت إليها وثائق أخرى من المسيحية، وتأثرت لاحقاً بما جاء عن سليمان في القرآن والفلكلور الشرق أوسطي. وقد علَّق على ذلك الباحث في العهد الجديد (وكاتب قصص الأشباح) إم آر جيمس عام 1899، بقوله: «لم يلق أحد بالاً إلى هذا العمل العقيم، والمثير للاهتمام رغم ذلك.. المتعلق بالكتابات الإغريقية السحرية.. وقصص الجن والشياطين في الشرق والغرب».

ومنذ ذلك الحين، تزايد الاهتمام بهذا الوصف الخيالي الثري للشياطين، الذي أورده سليمان وهو يستعرض حياته، إذ يُسجل سلسلة من الحوارات بين سليمان والشياطين، التي يتحكم فيها بقوة خاتمه، والنجمة الخماسية المنقوشة على الحجر الكريم في ذلك الخاتم، الذي وهبه إياه الملاك ميخائيل. تتضمن قائمة العفاريت والشياطين بعض الشياطين المشهورين مثل بعل الذباب، وآسماداي، وغيرهما ممن

لم يتكرر ذكرهم، فلم يُعرفوا، ولكلٍّ منهم ضحايا محددون، وطرق وحشية خاصة لإلحاق الأذى بهؤلاء الضحايا. وقد جمع سليمان كلَّ الشياطين، وسخَّرهم رغماً عنهم لخدمته في بناء الهيكل، وحدد لكلٍّ منهم مهمة تناسب مجال نشاطه: فالشيطانة أونوسكيلس، التي تخنق ضحاياها بالحبال، سخَّرها سليمان لتضفر الحبال التي تستخدم لربط مواد البناء. ونجد أحد الشياطين، الذين روَّضهم سليمان، لاحقاً في قصته، موجوداً في «الليالي»، فقد طلب حاكم جزيرة العرب مساعدة الملك سليمان في رسالة أرسلها له، إذ أخبره أن شعبه يعاني من شيطان الريح (وعواصفه القاسية المدمرة)، لكن سليمان نحَّى الرسالة جانباً، لأنه كان مشغولاً بإرساء حجر الزاوية في الهيكل، بيد أن الحجر كان ضخماً وثقيلاً ويحتاج حمله إلى مساعدة كبيرة، إلى جانب عمل أونوسكيلس في صنع الحبال. وقد غيَّر سليمان رأيه لاحقاً وأرسل أحد خدمه ومعه قارورة جلدية وخاتمه إلى جزيرة العرب، وأمره أن يقف في وجه الريح، ويحمل القاروة مفتوحة، وعندما تمتلئ القارورة بالهواء عليه أن يختم القارورة لإقفالها، ثم يحضر شيطان الريح عائداً الى القدس. نفَّذ الخادم ما أُمر به، فضعفت الريح وتنفس شعب جزيرة العرب الصعداء، وشكروا سليمان، وبعد ثلاثة أيام وصل الخادم إلى القدس، وتستمر الحكاية كما يلي:

«في اليوم التالي ذهبتُ أنا الملك سليمان إلى هيكل الرب، وجلست حزيناً أفكر في حجر الزاوية، وعندما دخلت الهيكل، هبت القارورة وسارت حولي سبع خطوات، وانكفأت بعدها على فمها، وانحنت احتراماً لي، فأدهشني ذلك الشيطان وإن كان محبوساً في القارورة، فهو مازال يمتلك القدرة على الحركة والمشي، فأمرته أن يقف».

يخبر الشيطان الملك سليمان باسمه وهو إيفيباس، ويعده أن ينفذ كلَّ ما يطلبه منه، فيأمره الملك برفع حجر الزاوية إلى مكانه، فيفعل على الفور، ويتبع ذلك لاحقاً برفع عامود ضخم على دعامة من الهواء. ويتخذ تداخل الهواء والأرواح، بعد هذه المعجزة، شكلاً مادياً يتجسد في الرياح والتيارات الهوائية فضلاً عن الأعاصير، ويعلن الشيطان الإنجاز الذي حققته الأرواح، مثل «أريال» الجني في مسرحية شكسبير: «العاصفة»، والزوبعة التي أثارها بواسطة السحر. ويوفر «عهد سليمان» مادة خصبة

تُستخدم في «الليالي»، حين نلفي الهواء مسرحاً للعديد من العجائب كرحلة الجن، ونقل قصر علاء الدين في الهواء، وغيرها من المغامرات والتنقلات التي تحدث في هذه الحكايات الخيالية.

يأخذ «عهد سليمان» الشكل الذي يوحي به عنوانه: ففي آخر أيام حياة هذا الملك الحكيم، يسجل الملك تاريخه الخاص، بعيداً عن النوادر الخارقة، فتظهر في هذا العمل شخصيته المعقدة، بوصفه رجلاً حكيماً تقياً له تعاليم مقدسة، ومارق يؤمن بآلهة أخرى كذلك، وذلك من خلال سيرته في الكتاب المقدس، التي تذكر وقوعه في حب ابنة الفرعون، و«نساء غريبات أخريات»، إلى جانب تلك المرأة. «فكان له سبعمئة زوجة وأميرة، وثلاثمئة عشيقة... وهكذا عندما تقدَّم سليمان في العمر، زينت له زوجاته عبادة آلهه أخرى، وأبعدنه عن طريق الرب...» (1 سفر الملوك 14). ومن هذه الآلهة ذكر الكتاب المقدس الربة عشتروت، والرب مولوخ «إله العمونيين»، وكيف كان سليمان يضحي لهذه الآله، ولذلك منع الرب في الكتاب المقدس ابن سليمان من أن يرث مملكة أبيه.

وفيما يتعلق بالليالي العربية، فإن هذا السقوط يُنزل من مكانة سليمان في عيون الجمهور الغربي. وعلى النقيض من ذلك، فإن سليمان في القرآن يخضع لامتحانات مختلفة وغامضة، لكن شخصيته تظل متوازنة نوعاً ما، وليس ثمة نساء في القصة القرآنية يبعدنه عن طريق الله، وفي إحدى الآيات يتعرض سليمان لامتحان الإيمان:

﴿إذْ عُرِض عليه بالعشيِّ الصافناتُ الجيادُ، فقال إني أحبَبْت حُبَّ الخير عن ذِكْر ربِّي حتى توارتْ بالحِجاب، رُدوها عليَّ فَطَفِقَ مَسْحاً بالسُّوقِ والأعْناق﴾. (سورة ص، الآيات 31-33).

والأهم من ذلك أن سليمان قاوم خداع الشياطين، الذين علَّموا بني آدم السحر، ﴿واتَّبعوا ما تتلو الشياطين على مُلك سليمان، وما كَفر سليمانُ ولكنَّ الشياطين كفروا، يُعلمون الناسَ السِّحر وَمَا أُنزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابلَ هارُوتَ ومارُوتَ، وَمَا يُعَلِّمَانِ مِن أَحَدِ حَتَّى يَقُولاَ إنَّما نحن فِتنَةٌ فَلاَ تَكفرْ، فَيَتَعَلَّمُونَ مِنهُمَا مَا يُفرِّقُونَ به بين المَرء وَزَوجِه، وَمَا هُم بِضَآرِّينَ بِهِ مِن أَحَدِ إلاَّ بِإِذنِ اللهِ وَيَتَعَلَّمُونَ مَا يَضُرُّهُم وَلاَ

يَنفَعُهُم، وَلَقد عَلِمُوا لَمَنِ اشتَرَاهُ مَا لَهُ فِي الآخِرةِ مِن خَلاَقٍ، ولبئس ما شروا به أنفسَهم لو كانوا يعلمون﴾ (سورة البقرة الآية 102).

وهكذا فإن قوى سليمان السحرية تختلف عن ممارسات الكفرة والخاطئين، فهم يمارسون الشعوذة، في حين يمتلك هو ناصية السحر النافع المُسخَّر للخير.

يتواءم كلا الكتابين المقدسين مع الأساطير والقصص الفلكلورية، التي سادت في المنطقة قبل أن توجد حكايات سليمان مكتوبة. لكن القرآن يؤسس، عبر تمييز واضح، لوجود أشكال من السحر الحلال النافع، فهو يقدم سليمان رجلاً واعياً ذا إيمان عميق وفهم واسع بخصائص الأشياء، كما يصف السلطة التي منحه إياها الله للسيطرة على قوى الطبيعة من خلال الجن الذين يقطنون ممالك بعيدة، وعوالم تتجاوز عالم البشر؛ كثيراً ما تُستحضر كأنها جِنان عذراء مليئة بالجواهر الرائعة، والحيوانات، والطيور. وتوقظ هذه الجوانب في شخصية سليمان الخيالَ، وتجعل العقل يحلِّق في عوالم سحرية تتراوح بين التصوف الروحي والقسوة الدنيوية. لم تتوقف قصة سليمان عن إلهام الأدباء والفنانين حتى الآن، فقد ألَّف هانز فيرنر هينز مؤخراً أوبرا بعنوان «الهدهد»، واستقى في نصه الأوبرالي الكثير من موتيفات «ألف ليلة وليلة»، ولاسيما حكاية سليمان ورسوله الطائر، وفي الثقافة الشعبية يُستبدل هذا الرسول بالشبكة العنكبوتية لتوصيل الرسائل بسرعة، وقد أصبح الملك الحكيم الآن في هذا العمل قائداً روحياً كالشامان، الذي يعد بتقديم الشفاء للعقل والروح معاً.

(2)

يتراوح الأدب الذي يدور حول أسطورة سليمان في أوروبا بين سحر الحب، وعلم الأدوية، ودراسة المخلوقات، وصناعة النسيج التقليدية، حتى توظيف الرجل الحكيم في الأعمال الكوميدية. ومع ذلك، فإن أكثر النصوص نخبوية وصعوبة لا يمكن أن تتجاهل المعرفة الخارقة التي امتلكها سليمان، ورؤيته التي تعد أبرز سماته. وحين كتب دانتي «الكوميديا الإلهية» منح لكل القديسين والسحرة مساحة صغيرة للاعتراف، لكنه تجاهل كل هفوات سليمان من معاصٍ وتعلُّق بالنساء، وحجز له

مكاناً في الفردوس في فلك الشمس حيث يسطع نوره. أما القديس الإيطالي توماس الإكويني، فيشير إلى روحه المشعة قائلاً:

«الضوء الخامس، أجملنا جميعاً
يشع منه الحب الذي يتوق له العالم
فيه العقل الراجح والحكمة العميقة
وثمة حقيقة لا جدال فيها، أنه شخص لا يتكرر»

(الجزء العاشر، 2-109-115).

وبعد ثلاثة مقاطع شعرية أخرى، وقبل أن يعود قديس آخر للثناء على الملك سليمان، يقدم دانتي وصفاً مفصلاً لفلك الشمس، حيث تغني النجوم وترقص (الجزء الثالث عشر، 1.2-27)، ويبدو من الوصف المكثف في الأبيات الشعرية ضلوع الشاعر في قراءة كتب التنجيم، والنصوص المقدسة، التي كتبها الإغريق أتباع الأفلاطونية المحدثة، وانتقلت إلى اللغة العربية وحُفظت عبرها بعد ترجمتها. لكن تنسيق دور النجوم في قصيدة دانتي يعتمد على رؤيته الماورائية، وتضاربها مع الحسابات الهندسية. ففي الأبيات الأخيرة من الكوميديا الإلهية، يقارن دانتي هلعه عند رؤية الفردوس كما يلي:

«كالمهندس الذي يُسخر عقله لتربيع الدائرة
دون أن يدرك المبدأ الذي يحتاج إليه ليفهم
كنت أنا أمام ذلك المشهد الغريب»

(الجزء الثالث والثلاثون، 133-136).

يجمع سليمان في الكتاب المقدس بين الملك والحكمة المطلقة، وهو تزاوج مثالي بالنسبة إلى دانتي، يضم العدالة الدنيوية والعلم والماورائيات. غير أن الهيكل

الطوبولوجي للكون في «الفردوس، الجزء الثالث عشر»، حيث روح سليمان الساطعة خالدة إلى الأبد، يُظهر نظاماً علمياً خاصاً يرجع الفضل فيه إلى سليمان المجوسي، ومن خلفه من الحكماء. يدعو دانتي قُراءه مباشرة إلى تصور مدارات تحتوي على أربعة وعشرين كوكباً، وهو بذلك يدعونا إلى استخدام الخيال لفهم السماء. وبالطبع، فإن استخدام الخيال أمر جوهري في التفكير السحري، اعتمده أبولودُرس أواخرَ القرن الثاني الميلادي في تأريخه لحياة بليناس الحكيم من مدينة الطوانة، واعتمده أيضاً من مارسوا السحر الطبيعي كبيترو بومبونازي، وجوردانو برونو، واعتبروا أن الخيال قوة فاعلة يمكننا بفضلها التواصل مع قوى الكون، واختراق أسرار الظواهر الطبيعية.

يُظهر دانتي حساسية عالية تجاه مخاطر السحر، فينأى عنه كلما أحسَّ بانجذابه إليه. قد يكون فيرجل دليله إلى العالم السفلي، لأن ملحمته تؤكد ضلوعه في أسرار ذلك العالم، لكن ذلك الشاعر الروماني في قصيدة دانتي لا يُخلف أثاراً أخرى على امتلاكه ناصية السحر، مثلما جاء في التراث القروسطي، وكذلك الأمر بالنسبة إلى سليمان في قصيدة دانتي، إذ يدع حكمة سليمان الغامضة تتسرب إلى المشاهد التي يظهر فيها سليمان في (الفردوس)، في حين يوظِّف هو وسائل ذهنية لربط المعرفة بالذاكرة، باستخدام أشكال هندسية، وفقاً لتراث السحر الطبيعي، ثم يدعو قراءه لاتباع الوسيلة ذاتها.

قد تبدو شخصيه سليمان الرائعه في فردوس دانتي بعيدة كل البعد عن شخصيته الفلكلورية الزاهية في «الليالي العربية»، لكن شخصيته الدانتية تلخص رغبة دانتي في اصطفاء عمله وتمييزه، وهذا التناقض الصارخ بين سليمان دانتي وسليمان المتحكم في الجن هو في رأيي سر النجاح الكبير الذي لقيته الحكايات الشرقية في أوروبا، إذ ترفض المسيحية الأرثوذكسية، حسب تعريف توماس الإكويني، السحر، في حين تتيح له «الليالي» مساحة واسعة من خلال التنجيم، فيتحول الأمر إلى رؤية للنظام الطبيعي، حيث يلعب المجوس وعلى رأسهم سليمان، دوراً بارزاً في هذه المنطقه الساحرة، وقد يكون هذا الدور طيباً أو خبيثاً اعتماداً على القصة المحكية.

بالنسبة للقارئ المعاصر والمسيحيين واليهود، فإن القوى السحرية لسليمان تضعه

في خانة الغموض بسبب الطبيعة المزدوجة للملائكة التي يؤمنون بها، فهو شخصية خيالية تليق بأدب الأطفال لا بعالم الماورائيات. ومع ذلك، فإن هذا اللاهوت البديل يسمح بازدهار مفهوم الشيطان الخيِّر، والشيطان الذي يمكن أن يصبح خيِّراً أو شريراً، بعيداً عن تأثير هذا المفهوم على فكرة الغفران، هو بالضرورة محرك مهم للكثير من المفاجآت في السرد.

لا يظهر سليمان في كل زاوية من زوايا «الليالي»، لكنه مع ذلك يقدم البنية الأساسية للحبكة التي تعتمد عليها شهرزاد في حكاياتها، وتؤسس قواه للسرد السحري في حكايات «ألف ليلة وليلة». ويدور الإطار العام للحكايات في «الليالي» حول مهمه شهرزاد في إنقاذ نفسها وبنات جنسها من بطش السلطان شهريار، بيد أن قصة الخلاص ذاتها تنضوي تحت أسطورة أخرى أكبر وأعم، وهي قصة الخلق، وتتشابه، حتى وإن لم تتطابق، مع الأفكار المسيحية واليهودية حول تمرد الملائكة. ويرتبط ذلك مع فكرة تمرد بعض أفراد الجن على الخالق، وانحيازهم إلى الشيطان، أو إبليس في الرواية الإسلامية، لذا فقد عاقبه سليمان، ليصبح بعد ذلك وسواس النزوات والخبث الذي يفعل الأفاعيل في حكايات «الليالي». لكنْ، وخلافاً للقصة التوراتية، فإن القرآن –وكذلك «الليالي»– يسردان حكايات الجن، الذين ظلوا مخلصين لله وسليمان فضلاً عن أولئك الذين تابوا.

إن الشخصية المزدوجة للجن في الحكايات تفتح لهم فضاء جوهرياً محمَّلاً بالاحتمالات في السرد، كمحركين لعجلة الحظ، مثلما يقول بيير باولو باسوليني: «تبدأ كل حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة بظهور القدر الذي يتمثل في استثناءٍ ما في الحكاية، وكلُّ حالة استثنائية تؤدي إلي حدث استثنائي آخر، وهكذا تتكون سلسلة من الحوادث الاستثنائية في الحكاية.. إن بطل الحكاية هو في الحقيقة القدر ذاته»، فالقدر هو الشخصية الأساسية في الحكايات، لكنه قدر متعدد الوجوه، يطلق سلسلة الحوادث الاستثنائية التي يصفها باسوليني بقوله: يقدم الجن محرك الصدفة المحضة، بالتوازي مع تصاريف القدر، فيلتقيان أحياناً ويفترقان أحياناً أخرى، فيما يشبه النسيم الذي يمر على البحر، فيسبب توتراً في وتيرة حركة الأمواج السطحية

التي يراقبها البحارة بعناية، لتحديد اتجاه الريح التي يتبعون، بغض النظر عن التيارات البحرية أو حركة المد والجزر.

3- مخلوقات من نار

يضيف الجن في حكايات «ألف ليلة وليلة» سواءً أكانوا طيبين أم أشراراً، أو بينَ بين، شحنةً من المفاجآت إلى الحبكات التي يظهرون فيها، ويوفرون مبدأً سردياً ثرياً، يمنح حكايات «الليالي» مذاقها المميز الماتع. يعكس دور الجن حاجة الخيال الشعري الجمعي، الذي أوجد الحكايات، إلى توفير محرِّك قادر على فِعل الخير واقتراف الشرّ معاً، تبعاً للهوى، ويؤسس هذا الابتكار رداً على معضلة وجود الشر في ظل المشهد التوحيدي، حين يسمح الإله القادر الطيب بحدوث المصائب، بما في ذلك الظلم.

يمثل الجن في أساطير الكون الإغريقية أرواحاً متوسطة بين الملائكة والشياطين، ويمكن لبطل إنسي أن يُحب جنية ويتزوجها، وقد يعيشان في سعادة وهناء. وفي مستهل حكايات ألف ليلة وليلة، يحكي الشيخ الثاني، ضمن حكاية «التاجر مع العفريت»، كيف التقى جارية رثة وسألته أن يتزوجها ففعل. ثم تآمر إخوته عليه لاحقاً وسرقوا ماله وألقوه مع عروسه الشابة في البحر، وما إن أصابا القاع حتى كشفت عن هويتها، وإذا بها جنية حملته إلى بر النجاة: «وأطلعتني على جزيرة، وغابت عني قليلاً، وعادت إليَّ عند الصباح، وقالت لي: أنا زوجتك التي حملتُك، ونجَّيْتُك من القتل بإذن الله تعالى، واعلم أني جنية، رأيتك فحبَّك قلبي». كانت الزوجة الجنية غاضبة من أخوي زوجها، فعادت ليلتها إليهما لتغرق مركبهما وتقتلهما، لكن الشيخ رجاها أن ترحم أخويه، وتبقي على حياتهما فقبلت رجاءه، وحملته وطارت به إلى سطح بيته ليجد أخويه ينوحان، وقد تحولا إلى كلبتين بفعل سحر أخت زوجته الجنية، عندما سمعت بما أتياه من شرور، وهذا السحر يدوم عشر سنوات، ولا يزول عن الأخوين قبل ذلك، وهكذا يأخذ الشيخ أخويه (الكلبتين)، ويطوف بهما الأرض، بحثاً عن زوجته الجنية الضائعة.

ينطبق الأمر ذاته على النساء كذلك، فقد تصبح الإنسية، برغبتها أو رغماً عنها،

زوجة أو عشيقة لجني، فعندما قابل شهريار وأخوه شاه زمان الجني وسجينته الجميلة، لم يُدهشا للعلاقة التي تربط بين جني وأنسية، بل لشهوات تلك الإنسية الجامحة، ورغبتها في الانتقام من الجني عبر ممارسة الجنس مع كل عابر سبيل تلتقيه. يبدو زواج الرجل الإنسي من جنية أمراً متكرراً في الحكايات، ومع ذلك فثمة كثير من المحاذير حول تلك العلاقة، وما يحيط بها من تعقيدات، فيما ورد من حكايات، كحكاية «حسن البصري»، وحكاية «جلنار البحرية»؛ ومثلما ورد في حكايات من ثقافات أخرى كأساطير «السلكيات» في التراث الاسكتلندي، وحكايات «أنداين» و«روسالكا» في التراث الأوربي، إذ يظل الزواج من جنية أمراً محفوفاً بالمخاطر والخيبات العاطفية. أما النساء، فهن غير سعيدات في «الليالي»، عادةً، حين يرتبطن بذكور الجن، وكما يقول كولردج في أحد تعليقاته: «قد لا يكون نحيب النساء المتزوجات من الجن شوقاً إلى هؤلاء الأزواج، بل ندبٌ –على الأغلب– لحظهن العاثر، الذي ساقهن إلى هذا المصير»، ولا تشهد مثل تلك العلاقات في الحكايات –غالباً– أي حفلات زفاف أو استمراراً للزواج.

ومع ذلك، فثمة زيجات في الحكايات بين إنسٍ وجنيات تنجح وتستمر، دون أن تقف الحواجز بين عالمي الإنس والجن في وجهها، فحكايات: الشاب جانشاه، وحسن البصري، والأمير أحمد، أمثلة كلها على أبطال أُخِذوا بجمال الجنيات وسحرهن من النظرة الأولى، وظلوا يسعون خلفهن رغم المخاطر، حتى فازوا بهن أخيراً وتزوجوهن، وعادوا بهن إلى عالمهم. وكذلك الحال بالنسبة إلى قصة الحب التي جمعت سيف الملوك والجنية بديعة الجمال، حيث يُشغف سيف الملوك حباً بالجنية بديعة الجمال، بعد أن يرى صورتها محوكةً بخيوط الذهب، على حلة أهداها الملك سليمان لوالد سيف؛ ملك مصر، مكافأة له على إسلامه، وعندما يفتح سيف الهدية، ويرى الصورة، تنقلب حياته رأساً على عقب، وتتحول إلى ملحمة طويلة للبحث عن بديعة الجمال، ويتمكن في النهاية من العثور عليها بعد رحلة طويلة ومثيرة يتعرض فيها إلى الكثير من المخاطر حين يقارع الوحوش، ويزور جزراً مدهشة، قبل أن يصل إليها. وفي أثناء رحلته العجيبة ينقذ سيف فتاة تدعى دولت خاتون، خطفها جني

متمرد، ابن الملك الأزرق ملك الجن، وحبسها في قصره في مدينة سرنديب، التي تبعد عن ديارها مسيرة مائة وعشرين عاماً. كان الجني الأمير يعلم من عرّافة أنه سيلقى حتفه على يد أمير إنسي، لذلك خبأ روحه في معدة طائر صغير حبسه في صندوق داخل صندوق داخل صندوق، حتى وصل عدد الصناديق الى سبعةٍ مضروبة في سبعة، أما الصندوق الأخير فقد جعله من الرخام، وأحكم إغلاقه، وأغرقه في المحيط حيث يسحبه تيار الماء ويجوب به العالم.

تعلم دولت خاتون بسر آسرها ونقطة ضعفه، فتخبر سيفاً، الذي ما إن يسمع بالقصة حتى يصرخ: «هو أنا ابن الملك، وهذا خاتم سليمان بن داود عليه السلام في إصبعي، فقومي بنا إلى شاطئ البحر حتى نبصر هل كلامه هذا كذب أم صدق»!

يرفع سيف صندوق الرخام من عمق المحيط بقوة الخاتم السحرية، ويفتح الصناديق المخبأة داخل بعضها، ويُخرج العصفور، وهنا يتخذ الجني صورة غيمة كبيرة من الغبار، ويبدأ بملاحقتهما لينقذ روحه التي في بطن العصفور، غير أن سيفاً يخنق الطائر، فينفجر الجني، ويتحول إلى كومة رماد أسود.

تتحرر دولت خاتون، ويتضح أنها أخت بديعة الجمال في الرضاعة، فتساعد سيف الملوك في العثور عليها، ويعيش الجميع بعدها في رخاء وسرور.

يلعب سليمان دوراً باهتاً في هذه الحكاية، بيد أنَّ سحره ينقذ أبطال هذه الملحمة الرومانسية، التي تقدم معشر الجن من أشرار وأخيار، وهم يقطنون بلاداً حول العالم، وأبعد من حدوده المعروفة لنا، قادرين على التحول والتشكل والتمدد إلى ما لا نهاية، بسبب طبيعتهم النارية والهوائية، فهم مخلوقات متحولة، يمكن أن تتخذ شكل البشر أو الحيوانات أو الوحوش، كما أنهم متعددو الوجوه، ومراوغون، لكنهم مرهفو المشاعر أيضاً، ويموتون أحياناً، مما يمنحهم عمقاً إضافياً في الحكايات لا ينتهي بانتهائها.

علقت الشاعرة والباحثة أميرة الزين في كتابها الأخير: «الإسلام، والعرب، وعالم الجن الذكي» على هذا الموضوع بقولها:

> «من المدهش أن تتنقل مخلوقات عالمين مختلفين؛ ظاهر وخفي، بحرية بينهما... فالحركة بين بُعد وآخر متاحة في الاتجاهين، وطبيعي جداً من منظور هذه الحكايات الفلكلورية أن يتجول الإنس والجن بين مملكتي العالمين، كما يبدو واضحاً في النصوص القديمة، في حين يحافظ التراث الغربي على الحواجز واضحة بين العالمين، ولا يتسنّى لمخلوقات أيٍّ منهما أن تتخطاها».

تقارن أميرة كذلك بين التراث الشرقي وأسطورة ميلوزين الأوروبية، التي انبثقت عنها حكاية: «حورية البحر الصغيرة»، للمؤلف هانز كريستيان أندرسون، وأوبرا «روسالكا»، حيث يتطلب حظر التنقل بين عالمي الجن والأنس من البطلة الحورية أن تتخلى عن شكلها، لتتمكن من الانضمام إلى الأمير الإنسي الذي أحبّته، فكان الحل في خيال أندرسون أن يشق ذيلها ليتحول إلى قدمين. تتكرر الحكاية في التراث الأوروبي من اسكتلندا إلى جنوب أوروبا، لتخلص إلى عبرة واحدة هي أن الوقوع في حب مخلوق من عالم مختلف فيه هلاك محقق، فعريس البحر في قصيدة أرنولد يتألم إلى الأبد بعد أن فقد عروسه، والصياد يتوق إلى «السلكية»، التي اختفت بعد أن خرق الحظر المفروض بألا ينظر إليها في يوم ممنوع فيه النظر، أو أنه وجد جلدها الذي خلعته وحاول منعها من ارتدائه ثانية لتبقى معه.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى الجنية التي تتخذ شكلاً أثيرياً، لكنها تستطيع العيش في أعماق البحر أيضاً، فهي تشبه شخصيات أسطورية في التراث الأوروبي كحوريات البجع والسيرينات، ومع ذلك فليس بالضرورة أن يكون مصيرها الموت أو الفراق. وهكذا، يختلط السحري والروحي مع المادي كما تختلط خيوط النسيج في سجادة رائعة.

خاض فقهاء مسلمون في سوريا القرن الرابع عشر مسألة قانونية شائكة لبحث وضعية زواج الإنس بالجن، بالنظر إلى ما جاء في القرآن [الكريم] والحديث [الشريف] وما خص سيرة النبي، ومع أن الأدلة العَقَدية مالت إلى رفض ذلك النوع من الارتباط،

فإنها لم تنفِ إمكانية حدوثه، وما رفضُ تلك السلطات الدينية له في ذلك الوقت إلا اعتراف واضح بإمكانية حدوثه. قد تثمر تلك العلاقات أطفالاً، وهنا تقدم الحكايات بعض التحذيرات بشأن مستقبلهم، لكن وجود هؤلاء الأطفال لا يقتصر على حكايات ألف ليلة وليلة وحسب، ففي سبعينيات القرن الماضي، قيل للمستعرب فريد ليموي، في مدينة الأقصر، إن ثمة رجلاً محلياً من أبناء المدينة متزوجاً بجنية إلى جانب زوجته الإنسية، وهو يلتقي بالجنية مرة واحدة في الأسبوع، يوم الخميس، في غرفة في الطابق العلوي من منزله، في حين يقضي باقي أيام الأسبوع مع زوجته الإنسية في الطابق السفلي، وقد وُلِد له خمسة أبناء مخفيين من زوجته الجنية، وتسعة أبناء مرئيين من زوجته الإنسية، وقيل أيضاً إن عمله في النقل قد ازدهر بمساعدة أبنائه المخفيين. تعارض بعض الآراء المتنورة مثل هذه الادعاءات، نظراً لعدم شرعيتها أولاً، ولأن الجن لا يمكن أن يتخذوا الشكل البشري كاملاً لإقامة علاقة زوجية تثمر أطفالاً، فالجن موجود دون شك، لكن اتخاذهم الشكل المناسب هو موضع التساؤل.

ليس الجن ملائكة أو شياطين، لذا فبإمكانهم أن يتحركوا في الاتجاهين كليهما، مثلما يتضح في حكاية سيف الملوك وبديعة الجمال، إذ يمكنهم أن يتفوقوا على الشياطين بشرِّهم، ويمكنهم أن يكونوا وكلاء للخالق في عمل الخير أيضاً. وفي سورة الجن، يتحدث الجن عن أنفسهم قائلين: ﴿وأنَّا مِنَّا الصالحون ومِنَّا دون ذلك، كُنَّا طرائق قِدداً﴾ (سورة الجن، آية 11).

يمكن للخالق العليّ أن يقدم قوة سردية للحبكة القصصية تحت إطار مفهوم العناية الإلهية، ولكن ثمة حدوداً دائماً لنطاق ممارسات الإله، فحتى الرب الغاضب في العهد القديم لا يملك التفرد والحيوية التي قد تمتلكهما مخلوقات أخرى، أقل كمالاً وأكثر حيوية وجموحاً، الأمر الذي يضيف الكثير إلى السرد في الحكاية. قد تمتلك الشياطين النغمات الأفضل لبث الحياة في القصة، لكن هذا ليس كلَّ شيء، فالأمر يتعلق أولاً بطبيعة الحكاية الخرافية، وما يصاحبها من مفاجآت وسحر وأعاجيب. نجد في الأساطير الإغريقية آلهة تسيء التصرف، مما يحرك الأحداث ويدفع بها إلى حبكة جيدة، أما في «الليالي» فالتوابل والإضافات ضرورة لا غنى عنها لنسج حكاية

جيدة، لكنها لا تتوافر إلا بعيداً عن أجواء المقدس، في عالم الأرواح المتوسط بين الخالق والبشر.

يمثل ما نُسج حول سليمان من أساطير، تخص علاقته المميزة بعالم الجن، الإطار العميق لـ«الليالي»، دون أن يذكرها راوي الحكايات بوضوح، ولكنها تظهر في خلفية أغلب الحكايات، وإن كان التركيز على جوانبها الأخرى، كمكر الصياد في حكاية الصياد والعفريت، وخلاصه في نهاية الأمر. تعي شهرزاد، والساردون الحقيقيون الآخرون الذين تبعوها، أن الجمهور يعرف حكاية سيطرة سليمان على الجن، دون أن تُذكَر صراحة في مستهل الحكايات، تماماً كما كان هوميروس يعرف أن جمهوره واعٍ بقصة حرب طروادة، وما حدث في «حكم باريس»، تبعاً للأسطورة الإغريقية، لذلك فهو لا يستهل الإلياذة بذكرها.

ليس الجانب المتعلق بحبس الجن في القماقم، الذي نلفيه في قصة سليمان، جديداً على أوروبا، فقد عُرف في القرون الوسطى عبر قصيدة باللغة الإنجليزية الوسيطة عن القديسة مارغريت الأنطاكية، تتضمن انتصارها على تنين أرسله الشيطان «بعل الذباب» ليقضي عليها، ثم إن بعل الذباب ذاتَه يحضر فتتغلب عليه كذلك، فيكشف لها عن حقيقة التنين الذي أرسله، وأنه كان أخاه، وأن سليمان حبسهما:

«عندما كان الملك الحكيم سليمان حياً
حبسنا في قمقم نحاسي دفنه في الأرض
لكن رجال بابل فتحوا القمقم
فتسربنا إلى الخارج
أحدنا أسرع من الريح، والآخر مثل الغزال
لكننا نجر المصائب والويلات
على كلِّ من آمن بيسوع المسيح»

ربما يكون الشاعر القروسطي قد سمع هذه القصيدة في رحلة حج إلى القدس، أو

كان ضمن الجيوش الصليبية، لكن القصيدة على كلِّ حال جاءت من بلاد القديسة ذاتها.

لم يعد الجمهور يعرف الآن الأساطيرَ الإغريقية كالسابق، وكذلك الحال بالنسبة إلى تراث سليمان في «الليالي العربية»، فشخصيته في القرآن غير مألوفة خارج نطاق العالم الإسلامي.

وتحمل الترجمة الإنجليزية «demon» معنىً قوياً للشر، لذلك نفضل استخدام كلمة «daimon» أو «daemon» من الإغريقية لوصف أتباع سليمان من الجن، ولاسيما أن فيليب بولمان استخدم الكلمة كي يصف مجازياً الروح الحيوانية التي تسكن شخصياته في كتاب «مواده السوداء» (1995،1997،2000). مَلَك سليمان السلطة على هؤلاء الجن كما ذُكر مرات عدة في القرآن: ﴿ولقد خلَقْنا الإنسان من صلصال من حمإٍ مسنونٍ، والجانَّ خلقناه مِن قبلُ مِن نار السَّموم﴾ (سورة الحجر، الآيتان 26-27). ولقد ذكرت هذه النار التي خُلق منها الجان بصورة أخرى في القرآن: ﴿وخُلِق الجانُّ من مارجٍ من نار﴾ (سورة الرحمن، آية 15)، ويسبق الجن، الأقرب إلى عنصر الهواء، البشَرَ المخلوقين من صلصال، وهم يقعون تحت سيطرة سليمان كذلك، حاملين عرشه الطائر ليسافر نحو أقاصي الكون، ويقابل مَلَكَ المطر، والتنين الذي يُدوِّر الأرض.

ويتفاعل الجن أيضاً مع عنصر الماء، إذ يتسنى لسليمان تسخيرهم: ﴿ومِن الشياطين من يغوصون له، ويعْملون عملاً دونَ ذلك، وكنَّا لهم حافظين﴾ (سورة الأنبياء، آية 82). أما سورة النمل، فنجد فيها مزيداً من التفاصيل حول العطايا التي منحها الله لسليمان. تبدأ السورة بذكر قصة موسى [عليه السلام] مع قومه، والعقاب الذي أنزله الله على فرعون، ثم ينتقل النص إلى مشهد سليمان في صورٍ مكثفة نابضة بالحياة: ﴿ولقد آتيْنا داودَ وسليمان عِلماً، وقالا الحمد لله الذي فضَّلَنا على كثير من عباده المؤمنين. وورث سليمانُ داودَ، وقال يا أيها الناس عُلِّمنا منطق الطير، وأوتينا من كل شيءٍ، إنَّ هذا لهو الفضل المبين. وحُشِرَ لسليمانَ جنودُه من الجن والإنس والطير فهم يوزَعون، حتى إذا أتوا على وادي النمل قالتْ نملةٌ يا أيها النمل ادخلوا مساكِنَكم، لا

يَحْطِمَنَّكُم سليمانُ وجنوده وهم لا يشعرون﴾. (سورة النمل، الآيات 15-18). لقد فهم سليمان تحذير النملة فتبسَّم ضاحكاً، وشكر الله على عطاياه، وسأله أن يكون من عباده الصالحين.

لا يتوسع القرآن في شرح تفاصيل المشهد، لكنه يوحي أن سليمان الذي عرف لغة كل الكائنات، حرص ألا يؤذي النمل الضعيف العامل في مساكنه، عبر تذكرةٍ واضحة بفضيلة التواضع. وتظهر حشرات أخرى في قصة سليمان كدودة الأرض أو النمل الأبيض، لتضفي مزيداً من الرمزية على ما دار حول سليمان:

فبعد أن قبض الملك على أشد الجن وأقواهم بمن فيهم بعل الذباب، أمرهم أن يبنوا المعبد، لكنه أدرك أنه سيموت قبل أن ينتهي البناء، وأن الجن سيتركون العمل فور معرفتهم بموته، لذلك اتكأ واقفاً على عصاه يراقب عمل الجن، وظل كذلك إلى أن أكلت دودة الأرض عصاه، فخرَّت جثَّته على الأرض، ﴿فلما قَضيْنا عليه الموت ما دلَّهم على موته إلا دابة الأرض تأكل مِنْسأَتَه، فلما خرَّ تبيَّنَتِ الجن أنْ لو كانوا يعلمون الغيبَ ما لبثوا في العذاب المهين﴾. (سورة سبأ، آية 14). وهنا يُفشي مخلوق بسيط من مخلوقات الله سر موت سليمان العظيم، فتستمر حكمة سليمان حتى بعد موته في تقديره لكل المخلوقات واعترافه بضآلته.

وبالنظر إلى سورة النمل، فإن مشهد سليمان يعود وهو يتفقد الطير ولا يجد بينها الهدهد، فيهدد بقتله لغيابه عن استقباله، لكن الطائر سرعان ما يعود حاملاً نبأ ملكة تعيش في الجنوب، ويعبر ما سبق عن الجانب القرآني في قصة لقاء سليمان بملكة سبأ، المروية بطريقة مختلفة في الكتاب المقدس (1سفر الملوك 10:1-13). ينسى سليمان عقاب الهدهد، ويستبد به الفضول للقاء الملكة، فيأمر الجن أن يأتوه بها، وفي هذا الجزء من القصة يلتقي القرآن مع الكتاب المقدس، لكنهما يختلفان في وصف تفاصيل اللقاء، إذ يورد القرآن وصفاً سحرياً أخاذاً لوصول الملكة إلى عرش سليمان، حين تظن [بلقيس] أن الأرضية الزجاجية بحيرة عميقة، فتكشف عن ساقيْها لتخوض فيها، لكن سليمان يخبرها بحقيقة الأرضية، فتعتنق دين سليمان على الفور، وتؤمن به. ﴿قيلَ لها ادْخلي الصرحَ، فلما رأتْه حسبته لُجَّةً، وكشفت عن ساقيْها، قال إنَّه صرحٌ

ممرَّدٌ من قوارير، قالت ربِّ إني ظلمتُ نفسي وأسلمتُ مع سليمان لله رب العالمين﴾ (سورة النمل، آية 44).

ينتهي هذا الفصل من قصة سليمان بسرد مفصل لأنواع العذاب الذي سيلاقيه الكافرون يوم القيامة، وهو سرد مشابه لما جاء في العهد القديم وسفر الرؤيا كذلك.

يكشف لقاء سليمان مع ملكة سبأ، وكذلك قصته مع النمل عن جوانب محددة من شخصيته، فهو يمتلك قدرات خارقة تمكنه من السيطرة على الكائنات الحية، واختراق الزمان والمكان كلما أراد، ومع ذلك فهو بشرٌ فانٍ، ليس معصوماً عن الخطأ والزلل، أما ملكة سبأ فتبدو في النصوص القديمة جنية تأتي بأفعال الجن في قصتها مع سليمان، ولاسيما أن بعض النصوص تؤكد امتلاك الملكة قائمتي حيوان، وقد ظهر حافراها عندما كشفت عن ساقيها في صرح سليمان. وقد حاك الشاعر الفارسي القديم «نظامي كنجوي» حكايته الخاصة عن علاقة سليمان وملكة سبأ، وهي حكاية عاطفية مشحونة بالمشاعر في كتابه: «مرآة العالم الخفي». وتروي قصة نظامي كيف رزق سليمان وملكة سبأ بطفل مشوه لا يمكن شفاؤه إلا إذا تصارح الزوجان بحقيقة ما في قلبيهما. فتعترف الملكة باشتهائها الشباب اليافعين، ويعترف سليمان بحبه للمنح والهدايا الباذخة مقابل حكمته الشهيرة، وما إن يكشف الزوجان نقاط ضعفهما أمام بعضهما حتى يتعافى ولدهما ويعود إلى صورته الطبيعية.

يُعرف ذلك الولد بأسماء مختلفة، لكنه يؤسس بعد ذلك العائلة المالكة في إثيوبيا، وتضم حكام أحد أقدم الشعوب المسيحية في العالم، وأجداد الديانة الراستغارية الروحيين، الذين يرجع أصولهم، طبقاً لهذه الرواية إلى الملك سليمان، ويمثل الإمبراطور «هيلا سيلاسي» آخر أحفاد الملك الحكيم.

يتصدر سليمان الحكيم الكثير من المشاهد المرسومة في تراث بلاد فارس والهند، حيث كان حظر الرسم والتصوير أقل حدة من مناطق أخرى في العالم الإسلامي، وتظهر في هذه المشاهد الحيوانات والطيور الناطقة، التي كانت ضمن رعية سليمان، كالنمل والهدهد. فعلى سبيل المثال، تُظهر إحدى اللوحات من منطقة ديكان في الهند المغولية، التي رسمت في الفترة ما بين 1610-1630، تفاصيل دقيقة ورائعة لمشهد

سليمان بين رعيته وأعوانه، إذ يقف الهدهد على كتفه، وهو جالس على عرشه ذي الدرجات السبع، محاطاً بالأسود، وعلى يمينه نائبه قائد جيش الجن؛ العفريت الدمرياط، وبجانبه وزيره، وهما أميران في جيش سليمان، فضلاً عن الأسد أمير الوحوش، والنسر أمير الطيور. يتحكم سليمان في الثقافة الإسلامية في الظواهر الطبيعية، التي تأتمر كلها بأمره، فيتدفق الماء أمام ملكة سبأ متخذاً صورة مرآة، بناءً على رغبة الملك، كما يغوص الجن بأمره إلى قيعان المحيطات، ويحركون الرياح، فهم مرتبطون بعناصر الطبيعة بصورة ما، وبذلك هم أقرب إلى أرواح الطبيعة، والأقزام، والجنيات، في الفلكلور الإنجليزي والكلتي، منهم إلى الشياطين في التراث الديني. وتصور الكثير من الأعمال الفنية التي رُسمت في فارس والهند المغولية مشاهد سليمان الحكيم المذكورة في القرآن تصويراً مفصلاً وثرياً، وتعكس كلها سليمان وسط جنته، وكلُّ شيء في متناول يده، حيث تحيط به الجن والملائكة والطيور والحيوانات وهو متربع على عرشه. ومع ذلك، يظهر الجن المحيط بسليمان بصورة وحشية منفرة، بحوافرهم ومخالبهم، وذيولهم، وأجسادهم المغطاة بالشَّعْر، وألوانهم المرعبة، وعيونهم الجاحظة، وأفواههم الفاغرة، لتضيف المزيد من الوحشية إلى مظهرهم الأشعث. إنهم، من الناحية البصرية، أقرب إلى هيئة الشياطين كما صوَّرتهم المسيحية في القرون الوسطى، أو ربما إلى صور الساحرات كما تخيلها الأوروبيون في بدايات أوروبا الحديثة، وربما كان ثمة تلاقح بالفعل بين أوروبا والهند والصين، اللتين ألهمت آلهتهما وشياطينهما الفنانين المسيحيين طرائق تصوير الشياطين ورسمهم.

تختلف نظرة الإسلام إلى الجن اختلافاً جوهرياً عن نظرة المسيحية، فالجن الذين أطاعوا سليمان وآمنوا بإلهه، هم خدمه وليسوا أشراراً بكل تأكيد. أما الذين خرجوا على طاعة سليمان، ولم يؤمنوا، فهم جنٌّ مارقون، ويظهرون في «الليالي» في صور الغيلان والمردة والعفاريت، ويبدون المحرك الأول للخوارق في حكايات «ألف ليلة وليلة»، إذ يسببون المرض، والصرع، والجنون، أما الشياطين فتسكن مواطن القذارة والنجاسة كحاويات القمامة والمراحيض. تنسب «الليالي» هؤلاء الجن المارقين إلى الديانات القديمة وآلهتها، ولاسيما الديانة الزردشتية في فارس، التي تدينها «الليالي»

بشدة، الأمر الذي لا نلمسه بالنسبة إلى المسيحية واليهودية خلال سرد الحكايات، ويرجع ذلك ربما إلى رفض الزردشتيين الانصياع إلى الديانة الإسلامية، مع أنهم كانوا يتشاركون الجغرافيا والثقافة مع جيرانهم المسلمين. كما أن الزردشتية تؤمن بازدواجية الخير والشر، حيث تتصارع قوى الخير مع قوى الشر (أهرمان)، في حين ترفض الرؤية الإسلامية هذا المفهوم، ولاسيما في الحكايات التي لا تدين جميع الجن ولا تصفهم بالشياطين، فهم في الحكايات مترددون، ينوون الشر والأذى لكن خداعهم سهل، وقيادتهم أسهل، إذ يأتمرون بأمر السيد أو السيدة اللذين يمتلكانهم، وما عليهم إلا السمع والطاعة، لذلك يُحذر القرآن من التقرب إليهم بالدعاء للحماية؛ «قُلْ إِنِي لن يُجيرَني من الله أحدٌ ولن أجدَ من دونه مُلتحداً» (سورة الجن، آية 22). ويذكرنا ذلك بممارسات البشر عبر العصور، فالطائفة الكاثوليكية المريمية تنص على تجنب عبادة العذراء أو التقرب إليها دون الرب، ولكن ما نرى من ممارسات حتى الآن يبتعد كلَّ البعد عن ذلك.

منح الخالق سليمان السلطة لتسخير الجن وقيادته، لكن هذه القيادة – تحديداً– تثير بعض الشك أحياناً حول عدل سليمان وحكمته الشهيرة، كما أن سليمان لم يتمكن في أي وقت من الأوقات من تسخير جميع الجن وسيادتهم في كلِّ مكان، فقد خاض حروباً ملحمية كثيرة للحفاظ على سلطته، وظل كثيرٌ من الجن خارج نفوذ سحره وسلطة قواه الخارقة، يهيمون في ممالك بعيدةٍ يحكمها ملوك الشياطين، بعيداً عن نفوذ سليمان، ومن أولئك الجن من كان بطلاً لقصص الحب في بعض الحكايات في «الليالي».

تؤلف الأسطورة المنسوجة حول سليمان الخلفية التي تحاك عليها حكايات «الليالي»، فوجوده يسهم في تعريف ماهية السحر؛ أي أنه يتألف من المعرفة الغامضة الخفية. أما ما يتعلق بالخيال الحكائي، فإن سليمان هو النموذج المنشود للساحر، والفيلسوف، الذي يسعى وراء معارف الكون وطبيعته، والسيميائي مقارنة بالمشعوذ، والنموذج لرجل الحكمة والبصيرة، الذي تنكشف أمامه أسرار الحياة.

لا بد أن تؤدي الحكمة التي يمتلكها سليمان إلى قوى سحرية، فيتحول إلى شخصية

أسطورية تتداخل مع شخصيات أخرى كالساحر مارلين أو فيرجل في القرون الوسطى، فتستفيد الشخصيتان من بعض سحره، ويُنسب إليهما بعض أفعاله، تماماً كما استفاد سليمان ذاته من حكايات سحرة فرعون في الكتاب المقدس، وحتى من وقائع ملحمة جلجامش. ويستمر السحر فيصل إلى شكسبير، الذي يصور «بروسبيرو»؛ الروح الهوائية التي تشبه جِنَّ سليمان في مسرحية «العاصفة»، ونجد لاحقاً خلفاء معاصرين لسليمان الساحر الحكيم كشخصية «جاندالف» في قصة تولكين: «سيد الخواتم»، وإلى حد ما شخصية «دامبلدور» في كتاب رولنج «هاري بوتر»، حيث تضيف رولنج بعضاً من غموض سليمان الأسطوري في الجزء الأخير من قصتها.

تمتلك أفعال الجن منطقها الخاص في تفسير العجائب التي تحدث في الأسطورة أو الحكاية، غير أنها تخلق مأزِقاً أخلاقياً للجمهور في الثقافات التوحيدية، وقد عالج فقهاء المسلمين موضوع الجن والسحر وعلاقة سليمان بذلك، وخَلُص عامتهم إلى الحذر في التعامل مع مثل هذه المعتقدات، وإن لم يرفضوا وجودها، لكن المعتقدات الشعبية ظلت – في المقابل– تؤمن بقوة الجن وضرورة التقرب إليهم، وخير دليل على ذلك حكايات «ألف ليلة وليلة»، وغيرها الكثير من الرموز والتمائم، التي مازال عامة الناس يؤمنون بها.

يصل بنا هذا التشعب والاختلاف إلى نتيجة ملتبسة نوعاً ما، مفادها أن سيّد الجن المُطاع قد لا يختلف كثيراً عن الساحر أو المشعوذ، الذي يستطيع تسخير الجن عبر الشعوذة. وربما يكون عالم «الليالي» عالماً سحرياً، بيد أن الحكايات تميِّز بين أشكال السحر وأهدافها وتأثيرها، ولاسيما إن تضمنت صراعاً بين قوى سحرية متضاربة.

الحكاية الثانية

مدينة النحاس

كان في دمشق الشام خليفة يدعى عبد الملك بن مروان، أراد في مجلسه أن يستزيد من أخبار الملك العظيم سليمان، فأخذ أعوانه وضيوفه يتذكرون أخبار سليمان وما أعطاه الله من الملك والحكم في الإنس والجن والطير والوحش، وقالوا سمعنا أنه كان يسجن الجن والمردة والشياطين في قماقم من النحاس، ثم يختمها بختمه، فإذا فُتحت بعد ذلك خرج منها الجان في أعمدة من الدخان. وكان من بين ضيوف الخليفة عبد الملك رحالة يدعى طالب بن سهل أخذ يحكي للخليفة حكاية جده، الذي أبحر إلى بلاد الهند، لكن سفينته جنحت إلى جبل يسكنه قوم سود الألوان، عراة الأجساد، ولم يسمعوا بدين الحق وليس منهم أحد يعرف العربية إلا ملكهم، وهناك قابل الجد وأصحابُه على المركب صيادين على ذلك الشاطئ، يلقون بشباكهم إلى البحر لصيد السمك، فيجدون أحياناً قماقم نحاسية عالقة في الشباك ومختومة بالرصاص، وإذا فتحوها خرج منها جني في صورة عمود من الدخان، وما إن يخرج حتى يبدأ بالبكاء وطلب المغفرة من الملك سليمان.

استحسن الخليفة هذا الكلام، واشتهى أن يرى شيئاً من هذه القماقم، فقال له طالب بن سهل: يا أمير المؤمنين، إنك قادر على ذلك وأنت مقيم في بلادك، فأرسل إلى موسى بن نصير أميرِك في بلاد الغرب أن يركب من الغرب إلى الجبل الذي أخبرناك عنه، ويأتيك من هذه القماقم بما تطلب، فإن البر متصل من آخر ولايته بهذا الجبل، فاستصوب الخليفة رأيه، وقال: يا طالب، صدقت فيما قلت، وأريد أن تكون أنت رسولي إلى موسى بن نصير في هذا الأمر، ولك كل ما تريده من مال وجاه وغير ذلك،

وأنا خليفتك في أهلك، قال: حباً وكرامة يا أمير المؤمنين.

سار طالب بن سهل وأصحابه يقطعون البلاد، إلى أن وصلوا إلى الأمير موسى حيث علم بالمهمة المكلَّف بها الرسول، فجمع أرباب دولته وسألهم المشورة، فأشاروا عليه بتكليف الشيخ عبد الصمد بن عبد القدوس الصمودي، ليدل على الطريق، لأنه رجل عارف قد سافر كثيراً، وخبر البراري والقفار والبحر وعجائبها. أمر الأمير بإحضاره، فإذا هو شيخ كبير هرم. وعندما أعلمه بطلب أمير المؤمنين، قال الشيخ: إن تلك الأرض بعيدة قليلة المسالك، تستغرق مسيرة مسافتها سنتين ذهاباً ومثلها إياباً، وفيها شدائد وأهوال وغرائب وعجائب، وقد كانت مُلك مَلِك الإسكندرية داران الرومي. لم يعبأ موسى بما سمع، وجهَّز قافلة فيها ألف جمل يحملون الماء، وألف أخرى لحمل الطعام والمتاع، وساروا عبر الصحراء إلى أن وصلوا إلى قصر مهجور سقوفه وحيطانه منقوشة بالذهب والفضة والمعدن، وعلى الباب لوح نُقِشَت عليه كلمات قرأها الشيخ عبد الصمد، فإذا بها تقول: «أما بعد أيها الواصل إلى هذا المكان، اعتبر ما ترى من حوادث الزمان وطوارق الحدثان... فإني ملكت أربعة آلاف حصان أحمر في دار، وتزوجت ألف بنت من بنات الملوك؛ نواهد أبكار كأنهن القمار، ورزقت ألف ولد كأنهم الليوث العوابس، وعشت من العمر ألف سنة منعم البال والأسرار... فلم أشعر حتى نزل بنا هادم اللذات ومفرق الجماعات وموحش المنافل ومخرب الدور العامرات، وإن سألت عن اسمي فإني كوش بن شداد بن عاد الأكبر، فبكى الأمير موسى حتى غشي عليه لما رأى من مصارع القوم، وبينما هم يطوفون بنواحي القصر ويتأملون في مجالسه ومتنزهاته، وإذا بمائدة على أربع قوائم من المرمر مكتوب عليها، قد أكل على هذه المائدة ألف ملك أعور وألف ملك سليم العينين كلهم فارقوا الدنيا وسكنوا الأرماس والقبور. غادر العسكر والأمير والشيخ القصر، وظلوا يسيرون أياماً إلى أن وصلوا إلى رابية عالية عليها فارس من نحاس، وفي رأس رمحه سنان عريض برَّاق مكتوب عليه أيها الواصل إليَّ إن كنت لا تعرف الطريق الموصلة إلى مدينة النحاس، فافرك كف الفارس، فإنه يدور ثم يقف، فأي جهة وقف إليها فاسلكها، ولا خوف عليك، فإنها توصلك إلى مدينة النحاس. فرك

الأمير موسى كف الفارس فدار كأنه البرق الخاطف، وتوجه إلى غير الجهة التي كانوا فيها، فتوجه القوم فيها وساروا. وبينما هم سائرون يوماً من الأيام، وإذا هم بعمود من الحجر الأسود، وفيه شخص غائص في الأرض إلى إبطيه، وله جناحان عظيمان وأربع أيادٍ؛ يدان منها كأيدي الآدميين، ويدان كأيدي السباع فيهما مخالب، وله شعر في رأسه كأنه أذناب الخيل، وله عينان كأنهما مرآتان وله عين ثالثة في جبهته كعين فهد يلوح منها شرار النار، وهو أسود طويل ينادي سبحان رب حكم النبلاء العظيم والعذاب الأليم إلى يوم القيامة. قال الأمير موسى للشيخ عبد الصمد، ادنُ منه وابحث في أمره فلعله يكشف عن أمره، فدنا الشيخ وقال له: «أيها الشخص ما اسمك؟ وما شأنك؟ وما الذي جعلك في هذا المكان على هذه الصورة؟ فقال له أما أنا فإني عفريت من الجن واسمي داهش بن الأعمش، وأنا مكفوف ههنا بالعظمة، محبوس بالقدرة، معذب إلى ما شاء الله عزَّ وجَلَّ».

قال الأمير موسى: يا شيخ عبد الصمد، اسأله ما سبب سجنه في هذا العمود، فسأله عن ذلك، فقال له العفريت: إن حديثي عجيب وذلك أنه كان لبعض أولاد إبليس صنم من العقيق الأحمر، وكنت موكلاً به، وكان يعبده ملك من ملوك البحر، جليل القدر، عظيم الخطر، يقود من عساكر الجان ألف ألف، وكان الجان الذين يطيعونه تحت أمري وطاعتي يتبعون قولي إذا أمرتهم، وكانوا كلهم عصاة عن سليمان بن داود عليهما السلام، وكنت أدخل في جوف الصنم، فآمرهم وأنهاهم، وكانت ابنة ذلك الملك تحب ذلك الصنم، كثيرة السجود له، وكانت أحسن أهل زمانها ذات حسن وجمال، فوصفتها لسليمان فأرسل إلى أبيها يقول له: زوجني ابنتك واكسر صنمك العقيق واشهد أن لا إله إلا الله وأن الملك سليمان نبي الله، لكن الملك طغى وتجبر وتعاظم، ثم قال لوزرائه: ماذا يقولون في أمر سليمان بن داود؟ فقالوا أيها الملك العظيم هل يقدر سليمان أن يفعل بك وأنت في وسط هذا البحر، ومردة الجن يقاتلون معك وتستعين عليه بصنمك الذي تعبده؟ والصواب أن تشاور ربك في ذلك – أي صنم العقيق الأحمر – وتسمع ما يكون جوابه. فعند ذلك سار الملك من وقته ودخل على صنمه بعد أن قرَّب القربان وذبح الذبائح وسأله، ثم قال العفريت الذي

نصفه في العمود للشيخ عبد الصمد ومن حوله يسمع: فدخلت أنا في جوف الصنم وحرضت الملك على حرب سليمان، فلما سمع الملك جوابي له قوي قلبه وعزم على حرب سليمان. ولما سمع نبي الله سليمان ذلك ثارت عزيمته وجهز عساكره من الجن والإنس والوحوش والطير والهوام، وأمر وزيره الدمرياط ملك الجن أن يجمع مَرَدَة الجن من كل مكان، وأمر آصف بن برخيا أن يجمع عساكره من الإنس، وركب هو وجنوده على البساط، والطير فوق رأسه طائرة، والوحوش من تحت البساط سائرة. مرَّ سليمان وجنده أثناء رحلتهم بوادي النمل، فلما رأتهم ملكة النمل خافت على شعبها من أن يُسحق تحت بساط سليمان إن حطَّ في الوادي، فسمعها سليمان وطمأنها وأمر جنوده أن يحطوا بهدوء وروية حفاظاً على شعب النمل.

وتستمر شهرزاد في رواية حكايتها ليلة بعد ليلة، فتسهب في وصف المعارك التي استمرت شهراً بين جند سليمان وجند الملك، وفيها التقى داهش بالوزير الدمرياط وجهاً لوجه في معركة طاحنة هرب بعدها داهش، وظل الدمرياط يلاحقه ثلاثة أشهر إلى أن تغلَّب عليه واحضره أمام سليمان، أما الملك وجنوده فقد قُتلوا ونكلت بهم الوحوش وجند سليمان، وحوَّل سليمان المارد داهش إلى عمود من الحجر الأسود عقاباً له على ما فعل. وهنا أنهى المارد قصته ودلَّ الشيخ على طريق مدينة النحاس، فواصلوا طريقهم للوصول إليها.

وصل الأمير والشيخ ومن معهم إلى مدينة النحاس، فإذا بينهم وبينها خمسة وعشرون باباً لا يظهر منها باب واحد ولا يُعرف له أثر، وسورها كأنه قطعة من جبل أو حديد صُبَّ في قالب، ولما طلعوا الجبل رأوا مدينة لم تر العيون أعظم منها، قصورها عالية، وقبابها زاهية، دورها عامرات، وأنهارها جاريات، وأشجارها مثمرات، وأنهارها يافعات، وهي مدينة بأبواب منيعة خالية لا حس فيها ولا إنس، يصفر البوم في جهاتها، وينعق التراب في نواحيها، ويبكي على من كان فيها، ثم التفت فوجد سبعة ألواح من الرخام مكتوبة بالخطِ اليوناني، وكل لوح فيه حكمة وعظة تعظ من اغتر بالدنيا وتملَّك وتجبَّر. طلب الأمير أن يصعد بعض الجند إلى أعلى السور بحثاً عن مدخلٍ للمدينة، فكان إذا صعِد أحدهم وصار في أعلاه، ثم قام على قدميه ونظر إلى

المدينة صفق وصاح بأعلى صوته: «أنت مليح»، ورمى بنفسه داخل المدينة، فانهرس لحمه على عظمه، إلى أن صعِد الشيخ عبد الصمد بنفسه فثبت، ولم يرمِ نفسه بفضل تقواه وعقله وتحصنه بآيات القرآن، وفتح لهم باب المدينة، ولما سأله الأمير عن الذين رموا أنفسهم من فوق السور وماتوا، قال: لقد تراءى لي عشر فتيات حسان ينادينني أن تعال إلينا، ومن تحتي رأيت بحراً من الماء، فعلمت أن هذا من باب خداع البصر فسَلِمت.

فتح الشيخ الأقفال فانفتحت وانفتح الباب بصوت كالرعد لكبره وهوله وعظم آلاته، فدخل الجميع إلى المدينة وأخذوا يجولون في أرجائها فوجدوا أهلها جميعاً ميتين وأسواقهم مليئة بالذهب والحرير والجواهر، وظلوا يطوفون فلا يجدون أحداً على قيد الحياة، وليس هناك غير الثروات في كل مكان، ثم انتهوا إلى قصر عظيم بديع لم يروا مثله من قبل، بقبب عظيمة مطلية بالذهب ومرصعة بالزمرد، وفي قاعة مصنوعة من الرخام المصقول المنقوش بالجواهر كان على السرير جارية كأنها الشمس الضاحية لم ير الراؤون أحسن منها، وعلى رأسها تاج من الذهب الأحمر وعصابة من الجوهر. تعجب الأمير موسى لرؤية الجارية التي يحسبها المرء على قيد الحياة، فقال له طالب بن سهل: إنها صورة مدبرة بالحكمة وقد قُلعت عيناها بعد موتها وجُعل تحتها زئبق وأعيدتا إلى مكانهما فهما تلمعان كأنما يحركهما الهدب، يتخيل الناظر أنها ترمش بعينيها وهي ميتة. وأما السرير الذي عليه الجارية، فله درج وعلى الدرج عبدان أحدهما أبيض والآخر أسود، بيد أحدهما آلة من فولاذ، وبيد الآخر سيف مجوهر يخطف الأبصار، وبين يدي العبدين لوح من ذهب كتب عليه: « أنا ترميزين بنت عمالقة الملوك ملكت ما لم يملكه أحد من الملوك، عشت زمناً طويلاً في سرور وعيش رغيد، وأعتقت الجواري والعبيد، ثم تواترت علينا سبع سنين عجاف لم ينزل علينا ماء من السماء ولا نبت عشب على وجه الأرض، فأكلنا ما كان عندنا من القوت فأرسلت االعساكر والعبيد بالذهب ليشتروا لنا الطعام فلم يجدوه، فحينئذٍ أظهرنا أموالنا ودخائرنا وأغلقنا أبوابنا وسلمنا الحكم لربنا فمتنا جميعاً. فمن وصل إلى مدينتنا ودخلها فليأخذ من المال ما يقدر عليه ولا يمس من فوق جسدي شيئاً فإنه

ستر لعورتي، فليتق الله ولا يسلب منه شيئاً فيهلك نفسه». لم يستطع طالب بن سهل الطماع مقاومة إغراء الجواهر المحيطة بالملكة، وصعد إلى سريرها وصار بين العبدين، فإذا بأحدهما يضربه في ظهره والآخر بالسيف الذي في يده فيقطع رأسه. حمَّل الأمير والعساكر ما استطاعوا تحميله من كنوز المدينة وأغلقوا الأبواب كما كانت، ثم ساروا على الساحل حتى أشرفوا على جبل عالٍ مشرف على البحر، وفيه مغارات كثيرة وإذا منها القوم السود الذين أخبر عنهم طالب، فتعرفوا إلى ملكهم الذي قال إنهم قوم مؤمنون واستضاف الأمير موسى وصحبه. قال الأمير موسى نحن أصحاب ملك الإسلام عبد الملك بن مروان، وقد جئنا بسبب قماقم النحاس التي في بحركم وفيها الشياطين محبوسة من عهد سليمان، وقد أمر أن نأتيه بشيء منها يبصره ويتفرج عليه، فأمر ملك السودان الغواصين أن يخرجوا شيئاً من القماقم السليمانية فأخرجوا لهم اثني عشر قمقماً أعطوهم إياها هدية للخليفة، كما أهداهم هدية من عجائب البحر على صفة الآدميين، وبعد ثلاثة أيام ودَّعوه وساروا حتى وصلوا إلى بلاد الشام فدخلوا على أمير المؤمنين عبد الملك بن مروان فحدَّثه الأمير بجميع ما رآه وما وقع له من الأشعار والأخبار والمواعظ، وأخبره بخبر طالب بن سهل. فقال له الخليفة ليتني كنت معكم حتى أعاني ما عانيتم، ثم أخذ القماقم وجعل يفتحها واحداً بعد الآخر والشياطين يخرجون منها ويقولون: التوبة يا نبي الله، فتعجب عبد الملك من ذلك. وأما بنات البحر اللواتي أهداها لهم ملك السودان، فإنهم صنعوا لها حيضاناً من خشب ملأوها ماءً، ووضعوها فيها، فماتت من شدة الحر، ثم إن أمير المؤمنين أحضر الأموال وقسَّمها بين المسلمين.

الفصل الثاني

ركوب الريح

بساط الريح (الجزء الأول)

«لذلك يكونون كسحاب الصبح، وكالندى الماضي باكراً. كعصافة تخطف من البيدر، وكدخان من الكوة»

(يوشع 3– 13).

(1)

بدأت شهرزاد بقص حكاية «مدينة النحاس» في الليلة السابعة والستين بعد الخمسمئة؛ أي في النصف الثاني من الليالي، وبعد أن تجاوزت مركز دوامة الحكايات، وهي حكاية بطيئة محزنة، تصلح مرثاةً تصف ضآلة الجنس البشري، وحتمية فنائه، عبر تكثيف واضح للثيمات الرئيسية في «الليالي». يصف الناقد أندراس هاموري هذه الحكاية، وإن لم ينصف في وصفه، «بأكثر قصص الرحلات قتامة وتشاؤماً»، لكننا نرى فيها لحناً هادئاً حزيناً وسط سمفونية «الليالي» الصاخبة.

حَكم الخليفة عبد الملك الدولة الأموية من عاصمته دمشق إبان الفترة ما بين 685-705، في بدايات الحكم الإسلامي، ومن الجائز أنه كان يجهل مصير الجن المارقين بالفعل. أما طالب بن سهل، فهو شخصية تاريخية أيضاً، وعُرف عنه أنه رحالة يبحث عن الكنوز الدفينة، وتغطي الحكاية مساحة جغرافية واضحة وحقيقية. أما الآثار التي صادفها الرحالة في أثناء رحلتهم، فقد تكون بقايا حضارات تاريخية سابقة، ولاسيما الحضارة المصرية الفرعونية، أو ربما حضارات أسطورية أخرى، وقد اقتبس

الشاعر «شيلي» هذا الموضوع في قصيدته الشهيرة «أوزيمنداس». وهكذا، نرى أن حكاية «مدينة النحاس»، مثلها كمثل حكاية «الصياد والعفريت»، نُسجت من أساطير لها جذور معروفة في التاريخ، لإضفاء مزيد من القوة على الجوانب السحرية في حكايات «ألف ليلة وليلة».

يتوافق مصير العفريت داهش؛ حبيس العمود الحجري، مع مصائر أشكال أخرى من المخلوقات المرعبة، ففي «الليالي» لا حدود لأشكال الكائنات، وفي هذه الحكاية يلقى داهش جزاءً من جنس عمله، فقد حُبس في العمود ذاته، الذي كان يدخله ليتقمص شخصية الإله. وعندما يروي العفريت قصة الظروف التي ساقته إلى هذا المصير، تترك قصته أثراً مأساوياً محزناً لدى السامع والقارئ، مما يولد نوعاً من التعاطف مع هذا المخلوق الشقي، الموصوف بأبشع الأوصاف وأكثرها كاريكاتورية.

وعلى الرغم من وقوف داهش جامداً حبيس عموده، فإن قصته مفعمة بالحركة والصخب، فضلاً عن أنها تُظهر لنا جوانب معقدةً من شخصية سليمان [عليه السلام] عبر التفاصيل الدقيقة التي تصف جيشه من وحوش وطير وإنس وجن، وقدومهم فوق «بساط الريح» لقتال جيش الشياطين، وتفوقهم عليهم. وبالطبع، يتأتى لسليمان الطيران في الهواء فوق بساطه لأنه، ومصداقاً لما جاء في القرآن، امتلك القدرة على تسخير عناصر الطبيعة، ولاسيما الهواء، وكذلك الماء الذي أمره فتحول إلى زجاج في حضرة ملكة سبأ.

يبدو ركوب بساط الريح في الحكاية بدهياً، فسليمان لا يبتكر آلة طيران على شكل طائر أو حشرة طائرة، كما فعل سابقوه في الأساطير وقصص الخيال، فهو ليس كديدالوس أو شبيهاً بالإسكندر، وإنما على العكس، فقد ملك سليمان القدرة على تسخير عناصر الطبيعة، ومنها الريح، لذلك استغل تلك الطاقة الطبيعية في حمل بساطه، عبر توجيهه لها وسيطرته عليها، وليس ذلك بالأمر الغريب على ملاحين مهرة كالعرب وسكان الشرق الأوسط عامة، الذين استغلوا الرياح في دفع سفنهم الشراعية منذ القِدم. وهكذا، لا يبدو استخدام البساط أمراً غريباً كما يظهر للوهلة الأولى. لقد بدا هذا البساط، الذي تحمله الرياح، عالماً قائماً بذاته.

يظهر سليمان بطلاً لحكاية «مدينة النحاس» في روايات أخرى للحكاية، حيث لا تتعلق الرحلة بالبحث عن قماقم النحاس، بل هي رحلة يواجه فيها سليمان نوازعه الداخلية ورغباته. أما المعركة الملحمية الفاصلة للحصول على ابنة ملك البحر، فتعكس الأساطير التي رُويت عن شغفه بالنساء، الأمر الذي أدانه الكتاب المقدس صراحة. ومن جهة أخرى، يُلقي عنف الصراع الذي خاضه سليمان ضد الملك مزيداً من الضوء على الإشارات المقتضبة، التي جاءت في القرآن، حول الامتحانات التي تعرض لها سليمان لاختبار إيمانه.

يزيد لقاء العفريت الذي حلَّت عليه اللعنة من قتامة حكاية «مدينة النحاس»، فهو لقاء يثير الرعب والخوف بالضرورة، ولاسيما أنه يسرد تفاصيل العقاب الذي حلَّ بمن عصوا الرب وكفروا بنبيه سليمان. وهكذا، تتحول رحلة البحث عن مدينة النحاس إلى رحلة نحو الماضي لاستخلاص العبر مما حدث للأمم السابقة، التي حقت عليها العدالة الإلهية وأنزل بها غضب الرب.

لا شكَّ أن مشهد المدينة المندثرة عند وصول الرحَّالة إليها يثير في النفس شعوراً بالرهبة والحزن، مثلها كمثل مدينة طيبة أو أبي سمبل أو مدينة بابل القديمة، فكلها مدن شاهدة على عظمة أمم سابقة اندثرت، فلم يتبق في تلك الأماكن إلا الأشباح ترتع في جنباتها. تجر الحكاية القارىء عميقاً إلى الماضي، عندما كانت مدينة النحاس تعجُّ بسكانها، الذين بنوا حضارة عظيمة تشهد عليها مباني المدينة وما فيها من ثروات. وهنا، تسهب الحكاية في وصف تلك المباني وأحجارها وزخرفتها وما حوته من جواهر وذهب طُليت به جدرانها، في إيقاع متسق متكرر مرة تلو أخرى، كما تُعدد الحكاية خيرات المدينة المحفوظة في أسواقها وأنواعها واحدة بعد أخرى، وكلها من الأعاجيب التي تؤكدها الحكاية، وهو أسلوب يذكرنا بقصة سليمان ذاته، ولاسيما حكاية بناء الهيكل، التي وردت في سفر الملوك في الكتاب المقدس، فضلاً عن القرآن.

تتضمن إحدى روايات حكاية «مدينة النحاس» إشارة غامضة إلى إهداء الملك سليمان ساق جرادة لملكة النمل، التي خافت على شعبها أن يسحقه جنوده، وفي ذلك درس آخر من دروس التواضُع داخل إطار الحكاية، التي تؤكد كلُّ تفاصيلها أن

الفناء مصير محتوم، مهما بلغ طموح البشر وقدرتهم، حتى وإن كانوا ملوكاً أو أمراء أو حكماء.

نجد في رواية أخرى لمدينة النحاس، يكون سليمان فيها قائد حملة البحث عن المدينة، أنه يأمر الجن بإزاحة الرمال عن أسوارها حال وصوله إليها، وذلك بالنفخ على الرمال. وما إن يدخل المدينة حتى تصرخ الصورة السحرية، التي كانت تحرس المدينة منذ القِدم: تعالوا يا أبناء إبليس، جاء الملك سليمان ليدمركم، ثم تنبعث النار والدخان من الصورة، وعندها يرتفع صوت بكاء مرير بين الشياطين، وتحدث هزه أرضية، يعقبها الرعد، فيهرب الشياطين جميعاً ليغوصوا في البحر بعيداً عن سليمان الذي يغادر بدوره المدينة على بساطه الطائر، مخلفاً هذا المكان الذي اختفى أصحابه.

تكتمل دائرة القصص السليمانية بتنبوءات حول قدوم النبي محمد [صلى الله عليه وسلم]، والحج إلى مكة، وقد كان عدد الحجاج كبيراً جداً، فيأمر سليمان الجن أن يحيكوا بساطاً جديداً يتسع للجميع. ويتخذ دخول المدينة نمطاً مختلفاً في رواية «الليالي» لحكاية مدينة النحاس، أما حكيم المجموعة فهو الشيخ عبد الصمد، لا الملك سليمان.

قامت مدينة النحاس في الحكاية على مهارات الحرفيين والتجار فضلاً عن التكنولوجيا، وقد كانت تزخر، في يوم ما، بالثراء والرفاه، فبُنيت من النحاس ربما، لأن هذا المعدن – بخلاف الذهب والفضة– من صنع الإنسان، لكنها في نهاية الأمر ليست أكثر من خدعة بصرية تقوم على الوهم، بما في ذلك القصر المسحور، فكل من فيها ميت، لكنه يبدو على قيد الحياة، وهي بذلك تقدم صورة عن طموح الحضارات، وتحذيراً صارماً لشخصيات الحكاية والقارىء كذلك.

يهبط بنا الحكواتي في هذه الحكاية إلى ما يسميه شكسبير في مسرحيته «العاصفة»: «الهبوط إلى هاوية الزمن السوداء» (50,2:1)، فنحن نعود بالزمن إلى الأزلية حيث لا شيء. ومع ذلك، فإن السمات الخاصة لموتيفات الحكاية، والوصف المفصل لبريق الذهب والجواهر، ووجود الكثير من أدوات الحياة اليومية، مازالت نشطة وفاعلة، وكذا أجواء التعجب والرهبة في آن، والأرواح والشياطين غير المرئية، كل ذلك يبدو

وكأنه صورة سينمائية حديثة عن لوحة خيالية من الفن القوطي.

تظل حكاية «مدينة النحاس» من أقل حكايات «ألف ليلة وليلة» جنوحاً عن الخط الأساسي للحكاية، فهي حكاية تدعو بالدرجة الأولى إلى تأمل مآل الغرور البشري، عبر مرثية طويلة لأصحاب مدينة النحاس، على غرار مراثي القرون الوسطى المشهورة ببداياتها: «أين ذهب من سبقنا»؟ ويتوافق ذلك مع التحذيرات التي أوردها القرآن من الغرور والطغيان، والتذكير بالعقاب الذي أنزله الله بالأقوام التي طغت، كإرم ذات العماد، التي اندثر أهلها كذلك. وقد جاءت حكايات مشابهة في الكتاب المقدس أيضاً، ولاسيما في «سِفر الجامعة»، وعلى غرار هذا السفر كانت هذه الحكاية مرثية متفجرةً مطولة. تشدد «الليالي» على الايمان والدخول في الإسلام، لكنها تقدم حكاية أخرى في مقاربة تاريخية موجزة بعنوان: «حكاية مدينة طليطلة»، وتقول الحكاية: تضيف المسيحية قفلاً جديداً على باب القصر، الذي لم يطأه أحد، كلما حاول ملك جديد الدخول إليه، حتى اعتلى العرش ملك جديد أصر على تحطيم أقفال من سبقوه والدخول إلى القصر السري، وعندما تخطى الأبواب المقفلة بعد أن رفض كل النصائح التي وجهها إليه شعبه، وجد داخل القصر تماثيل لفرسان عرب مسلمين يمتطون جيادهم، وعندما توغل أكثر داخل القصر شاهد لوحاً نُقش عليه تحذير يقول إن كلَّ من ينتهك حرمة هذا القصر سيجرده فرسان القصر العرب من ملكه. ثم تتابع الحكاية أنه في العام ذاته، الذي خرق فيه الملك حظر الدخول، وانتهك حرمة القصر، سقطت الأندلس في يد العرب، وقُتل الملك شرَّ قتلة، وأُخذت كنوز طليطلة جميعها بما فيها مخطوطات سليمان الحكيم، وما فيها من علم وحكمة، وهكذا- طبقاً للحكاية- اكتشف العرب المعرفة اليونانية القديمة، التي طورها المسلمون فيما بعد.

وبالعودة إلى القرآن والعهد القديم، نجد أن قصص المدن البائدة، كعاد وإرم ذات العماد، المذكورتين في القرآن في سورة الفجر، ترثيان الطبيعة الفانية للبشر وإنجازاتهم، مؤكدة المصير الحتمي، الذي لقيه العاصون والكفرة. ويُسبغ هذا المصير، الذي واجهته تلك الحضارات البائدة، على الماضي صورة الفشل المؤكد. ولا تشدد «مدينة النحاس» وغيرها من الحكايات المماثلة هنا على الصحراء الخالية، حيث

كانت تنتصب الحضارة العظيمة في الماضي، كما فعل شيلي في مرثيته «أوزيمنداس»، وإنما تنظر إلى تفاصيل حطام ما تبقى من تلك الحضارات بكل ما فيه من مغريات قد تستميل أحكم الحكماء.

(2)

ينتمي بساط سليمان الطائر إلى أساطير الشرق الأوسط جميعها، حيث ظهرت فكرة بساط الريح قبل ظهور حكايات ألف ليلة وليلة بزمن بعيد. ولقد استُخدمت فكرة البساط الطائر لاحقاً في سياقات أخرى مختلفة، بدءاً من الرسومات التوضيحية في الكتب وصولاً إلى السينما. وقد ظهر بساط الريح في حكايات أخرى بعيداً عن الملك سليمان، كحكاية «الأمير أحمد» وحكاية «علاء الدين أبو الشامات»، حيث كان البساط خير عون لهذه الشخصيات، مثلما كان عوناً لسليمان.

ونجد في التراث الشرق أوسطي نماذج مختلفة للبساط، منها سجادة الصلاة التي عادة ما تكون صغيرة الحجم، مزينة بصورة مئذنة أو محراب، يحملها المسلم ليوجهها حيث القبلة في مدينة مكة. وفي نماذج أخرى، تظهر أنهار الجنة الأربعة وهي تفيض من المحراب، وثمة نماذج بديعة من البسط نقشت عليها مشاهد مُتخيلة من الجنة، حيث شجرة الحياة [سدرة المنتهى]، والأزهار، والثمار، وأنواع شتى من الحيوانات تعيش مع بعضها في انسجام تام. أما النماذج الفارسية، فتظهر عليها أشكال تخطيطية ثرية لبعض المفاهيم الإسلامية. وتتضمن البسط الصينية واالهندية والفارسية أحياناً مشاهد من قصص معروفة، وصوراً للبشر على بعضها، وقد أمر الإمبراطور الفارسي كسرى بصناعة سجادة ضخمة، تخليداً لغزوه اليمن عام 562 ميلادي، وعقده اتفاقية مع الإمبراطور الغربي «جستنيان»، وقد عُرفت السجادة فيما بعد باسم «ربيع كسرى»، لأنها تمثل حديقة بديعة، كان الإمبراطور يتجول فوقها في فصل الشتاء عندما لا يستطيع التمتع بحديقته خارج القصر، وقد كانت أرضية هذه السجادة من الذهب، ونُقشت عليها ينابيع من الكريستال، وزهور من الأحجار الكريمة، بينها ممرات يسير عليها الامبراطور مستمتعاً بحديقته المحوكة وكأنه يتنزه في حديقة طبيعية.

وثمة قطع فنية أخرى من السجاد لا تقل جمالاً عن تلك الأعجوبة الفنية المفقودة، ففي السجاد الأصفهاني نجد الحواشي مزينة بخطوط متعرجة متماثلة تلتقي جميعها في المركز، وعلى الأطراف أكاليل الزهور المختلفة، وفوقها طيور متنوِّعة لكل إكليل، ويتناغم كل ذلك مع الأرضية الحمراء القانية للسجادة. وثمة أيضاً تحفة فنية فارسية الصنع يعود تاريخها إلى القرن السابع عشر في متحف غولبنكيان في لشبونة، حيث صُوِّرت مجموعة من التجار البرتغاليين بقبعاتهم المميزة، وهم يرتاحون على مقدمة مركب، ويدخنون الغليون. تعد كلٌّ قطعة من هذه القطع الفنية الفخمة قطعة فريدة من نوعها، غير أنَّ أشكالاً أخرى من السجاد العادي موجودة أيضاً في «الليالي»، وتُستخدم لأغراض أخرى غير تغطية أرضية الغرف، فحيث توجد السجادة ثمة فضاء محدد، ومساحة لأداء الطقوس كالصلاة مثلاً، فوجودها يرحب بزائر خاص، أو رحلة ما. وفي لوحات عصر النهضة في إيطاليا، كانت البسط الشرقية المزخرفة تظهر تحت قدمي العذراء وطفلها في لوحات كارلو كريفيلي وأندريه مانتجنا. ليس هذا وحسب، فقد ظهرت هذه التحف الشرقية متدلية من شرفات القصور، احتفالاً بالأعياد. لقد انتقل تقليد عرض السجّاد والأقمشة الثمينة إلى مدينة فنيسيا، ويظهر ذلك في أعمال كارباشيو في سانتا أورسولا، ثم من فنيسيا إلى إنجلترا حيث كان الترحيب بعودة شارلز الثاني مصحوباً بعرض قطع السجاد الثمين. ولايزال السكان في الأندلس –حتى الآن– يعرضون أفخر مايملكون من سجاد وأوشحة لتحية العذراء عند مرور تمثالها في الشارع أثناء الاحتفال بأحد أعيادها.

يظل بساط الريح رفاهية مقصورة على نفر قليل من البشر، يعتزُّ به صاحبه ويحميه كأنه كنز ثمين، وما امتلاك سليمان لهذا البساط الطائر إلا تعزيز لمكانته نبياً وملكاً عظيماً، وهو جزء من مجده العظيم وكبريائه المقدس. لقد امتدت رمزية البساط إلى يومنا هذا، إذ لا تخفى على أحد المعاني الاحتفالية التي يؤسسها وجود البساط في المكان، فقد مُدَّ البساط الأحمر التقليدي داخل كاتدرائية ويستمنستر وصولاً إلى الرصيف خارجها يوم الاحتفال بزواج الأمير وليام من كاثرين ميدلتون، الأمر الذي أثار تعليق الصحافة. كما يعزز وجود البُسط في المكان إشارات السلطة والتميُّز، وهو

ما تفعله شركات الطيران حين تشير إلى موقع ركاب الدرجة الأولى ودرجة رجال الأعمال في المطار، باستخدام قطعة رقيقة من السجاد الأحمر، وفي متحف برانلي في باريس عام 2009، كانت ثمة إشارات بالطلاء الأحمر في صورة بساط صغير لمساعدة حملة التذاكر الخاصة على الوصول إلى وجهتهم.

يحتل السجاد مكانة رفيعة في الشرق الأوسط، إذ لا يُسمح أن تداس البُسط الثمينة بالأحذية، وتُطوى سجادة الصلاة فور الانتهاء من طقس العبادة، كما يخلع الناس أحذيتهم قبل الولوج إلى المنزل المفروش بالسجاد، حفاظاً على نظافة المكان وطهارته من آثار الأحذية، ولا يخفى على أحد رمزية الحذاء في هذه الثقافة، إذ يُعد رمي الحذاء في وجه أحدهم إهانة بالغة، وتعبيراً واضحاً عن السخط.

يحمل البساط ذاكرة الترحال ولمسة البدوي الذي صنعه، لذلك يحمل الشرقيون بساطهم إذا خرجوا للتنزه في الريف، حيث يبسطونه تحت الأشجار في الهواء الطلق على ضفاف الأنهار والبحيرات، وكأنهم يحملون قطعة من منزلهم أينما حلُّوا، وتبدوا تلك الرمزية واضحة في ثلاثية نجيب محفوظ، وفي قصة حنان الشيخ «السجادة الفارسية»، إذ يحمل أفراد المنزل السجادة إلى سطح الدار للتمتع بالنسمات الباردة في ليالي الصيف، فكأنهم ينقلون معهم غرفة الجلوس كاملة حيث يجتمع أفراد العائلة. ثمة سجاجيد أخرى أكثر تواضعاً، لكنها تستخدم أيضاً لأداء الصلاة، فتكون عالماً خاصاً صغيراً يَلُف المؤمن أثناءها، ويعزله عمَّا حوله، ليوفر له الخشوع المطلوب للصلاة. ويرى المؤرخ الفني الإيطالي سيرجيو بيتيني أن السجاجيد لم تستخدم للزينة قط، بل لها وظيفة معمارية بالنسبة إلى البدوي الذي يصنعها، فهي تحدد المنزل حيث تقيم العائلة، لا كما يُحدد السياج أو الجدار بيتاً، وإنما كي تؤسس بالفعل لمنزل البدوي، ويؤكد أن «السجادة الحقيقية ليست مجرد رداءٍ للبدن أو زينة للمنزل؛ إنها المنزل ذاته».

يمكن أن تُستخدم البُسط حواجز أو ستائر لفصل المساحات، لكن بيتيني يستهجن هذه التفصيلات، ويرى أن البساط يؤسس منزلاً ثلاثي الأبعاد هو خيمة البدوي، التي يُشكل البساط سقفها وجدرانها بأشكاله البديعة ونسيجه المبهر، فيخلق بذلك فضاءً

عاماً للقاء الآخرين، وفضاءً خاصاً لأهل المنزل. والكعبة ذاتها تظهر مزدانة بأستار ذات نقوش. لكن الأقمشة عادة ما تتدلى على الأماكن الحميمة والخاصة، كالأركان والسرادقات والمختليات في الدور، وقد ظهرت شهرزاد إلى جانب السلطان على غلاف ترجمة جالان لألف ليلة وليلة في طبعة رُسم غلافها في أمستردام ما بين عامي 1728-1730، وهما على سرير واسع داخل ما يشبه الخيمة، في حين ظهرت أختها دنيازاد من خلف ستارة شفافة منسدلة. وبالطبع فلن ننسى قصة كليوبترا، التي وصلت إلى قيصر ملفوفة داخل سجادة، طبقاً لما جاء في وثائق بلوتارك، وإن كانت طريقة وصولها غريبة على القارىء الحديث. وهكذا، يصبح البساط عالماً خاصاً لمستخدمه، إنه يشبه الخلوة المتحركة، وهو أكثر من مجرد منزل متنقل.

(3)

يكتسب سليمان قوة أعظم عندما يُحلِّق هو وجنوده للقاء ملك الجن فوق بساط الريح السحري، فمن عليائه يعايش تجربة جديدة حين تمتد الأرض وما عليها أمامه، مانحة إياه المزيد من المعرفة. وهكذا، تهب هذه الوسيلةُ الطائرةُ مستخدمَها قوة إضافية لاستشراف ما هو أبعد، وتضمن له المزيد من السيطرة؛ أي أن هذا البساط يوفر لمن يمتطيه صورة مصغرة عن المشهد، فيكتشفه من منظور مختلف هو منظور الارتفاع. يتحدى هذا المشهد الهوائي قوانين الزمان والمكان، ويمنح الطيرانُ راويةَ الحكاية شهرزاد فرصة الانعتاق من تلك القوانين، ومن ثَمَّ التحرر من قيود الجسد. فمن جهة، تُحلق في رحلة عبر الخيال، ومن جهة أخرى، تنهل من سيل المعرفة واصلة إلى التنوير. وتظل المقاربات في السرد الحكائي بسيطة، وبخاصة ما يتعلق بالقصص الخرافية، إذ نفترض معرفة الحكاء بما سيأتي، لأنه يحكي -ببساطة- تاريخه الخاص بأسلوب الاسترجاع، وثمة عدد كبير من الحكائين في «الليالي» كسندباد، والدراويش الثلاثة، والعجوز، وغيرهم من الرواة الداخليين في الحكايات. أما شهرزاد، فهي لا تقدم وجهة نظرها الخاصة، فثمة راوٍ آخر مجهول يبدأ الحكايات في بداية الكتاب، ويعيدنا إلى مخدع شهريار وشهرزاد في نهاية كل ليلة من الليالي، ثم ينهي روايته في

آخر الكتاب. إنها المعرفة الكلية التي تشتمل على كل شيء، وترتبط بالحكمة المطلقة التي امتلكها سليمان بطيرانه على بساط الريح الذي منحه رؤية شاملة. يتحرك هذا البساط المنشور فوق المدى، فيحيلنا إلى سمات الملاحم الكبرى مجهولة المؤلف، التي نبتت في الثقافة الشفاهية كملحمة هوميروس، الذي يطل على مشهد حصار طروادة من أعلى، كما يحيلنا تكرار الموتيفات وتداخلها في إطار البساط وحواشيه إلى الأساليب السردية المختلفة، وتكرار الموتيفات وتكثيفها فيما يشبه الأنطولوجيا لـ«الليالي».

يمكن لهذه الرؤية الشاملة العامة من فوق البساط أن تسمح بالنظر- أيضاً- إلى مشاهد خاصة، والولوج إلى بعض الأسرار، وكما أسلفنا سابقاً فإن حالة الطيران تلك تخترق قوانين الزمان والمكان، وتمنح الراوي الفرصة للتحليق بعيداً عنها، لذا فإن لحظة الطيران السحرية تمنح المحظوظ بالطيران قوةً عظمى، وفسحة للمزيد من المعرفة والسيطرة.

وتتصاحب هذه الرؤية الشاملة في الأدب التقليدي غالباً مع وجود تحذير ما، ففي أسطورة الإسكندر الأكبر، التي تتداخل مع ما نسج حول سليمان من أساطير، يتعلم الإسكندر درساً قاسياً عندما يكتشف العالم الواسع مقارنةً بإمبراطوريته، في أثناء تحليقه مع مخلوقات الغريفن الأسطورية [طيور خرافية]، إذ يظهر أمامه رجل مجنح، محذراً من حماقة طموحه، ويأمره قائلاً: «انظر إلى الأرض في الأسفل أيها الإسكندر»، «نظرتُ إلى الأسفل خائفاً، فرأيت ثعباناً ضخماً ملتفاً، وفي وسط الثعبان دائرة صغيرة تشبه الرحى»، وعندها يأمره الملاك قائلاً: «وجه حربتك إلى حجر الرحى تلك، إنها العالم، وهذا الثعبان هو البحر الذي يحوطه». لقد أدرك الإمبراطور مدى غروره وخيلائه، وعندما هبط إلى الأرض منهكاً متجمداً بعد رحلته الجوية، وجد أنه قد ابتعد مسيرة سبعة أيام عن جيشه.

تختصر الرؤية من الأعلى الكون، وتضغطه لتضعه أمام الإنسان، فيشعر بضآلته، لكن ثمة أيضاً جوانب أخرى لتلك الرؤية قد تكون على الطرف المناقض. ففي أسطورة «فاوست» المتغطرس، يصطحب الشيطان المسيح إلى قمة الجبل ليريه

القدس، ويعرض عليه تمليكه العالم الذي يراه أمامه، وهذا نقيض ما فعله الملاك في قصة الإسكندر. أما المشعوذ سايمون المجوسي، فيستعرض قدرته على الطيران أمام بطرس، ويطلب مساعدة الشيطان في ذلك، غير أنه يتعثر ويلاقي حتفه. أما حكايات «الليالي الغربية»، فهي تقدم قصة «حاسب كريم الدين وملكة الحيات»، التي تحمله إلى قمة جبل قاف الأسطوري، لتريه عجائب الكون، وتقدم له أسرار السحر والحكمة المطلقة، وهي أسرار لا يطَّلع عليها إلا المختارون من الأنبياء الأبطال والحكماء.

يعكس دانتي في «الجحيم» الغموض الأخلاقي الحاد المرتبط برؤى الطيران، فيأخذه خياله نحو الشرق؛ إلى البُسط وصانعيها بالتحديد، عندما يصف الوحشَ الطائر «جيرون»، الذي يحمل فيرجل ودانتي إلى الجحيم.

يحمل «جيرون» اسم مخلوق أسطوري إغريقي، لكنه وحش مدهش يشبه الجن الطائر، وهو بارع في الخداع، نتن الرائحة، جميل الوجه، له ذيل عقرب، وقد عزَّزت فتنته الشرقية سحره الغادر:

> «له وجه رجل... وجسد ثعبان، وقائمتان مشعرتان إلى ما تحت إبطيه، أما ظهره وصدره وجناحاه فمزينة بالعقد والدوائر، صنعةٌ يعجز عنها الترك والتتار، ولم يتسنَّ لهم أن ينسجوها يوماً في بُسطهم، فـ«أركني» وحدها هي من نسجت هذه الرسوم على نولها».

تبرز هنا أهم سمات المقارنة في أسلوب دانتي، فهو يقارن تجربته الحالية التي يمر بها بأعظم الحوادث التي عرفها سابقاً، ثم يضيف أن تجربته تفوق تلك الحادثة بغرابتها وشدة وقعها. وعندما يقول إن ثراء الرسوم على جسد الوحش «جيرون» تبزُّ ما رسمه الترك والتتار على بسطهم، فإنه يُحذر بذلك نفسه من الوقوع في غواية رحلة الطيران. يتعارض خوفه من خطر السقوط مع الحماس الذي تتطلبه مغامرة الرحلة إلى الهاوية، فيستند إلى الصورة ليضفي على المغامرة وقعاً أخلاقياً. يشبّه دانتي نفسه بالشخصيات الإغريقية الأسطورية «فيتون» و «إيكاروس»، وكلاهما يحذِّر من

الوقوع في الغرور، كما أنه يبني الإحساس بالرحلة شيئاً فشيئاً لتأكيد شدة خوفه.

يحلق الوحش في هبوط بطيء نحو قاع الجحيم، فيلجأ دانتي إلى تشبيهه بالصقر المحلق في الفضاء، الذي يهبط منهكاً بعد رحلته، لتحفيزه على إكمال الرحلة، وعندما يصل الوحش إلى وجهته يضع راكبه في قاع الهوة ويختفي، وهكذا ينتهي الجزء السابع عشر من الكتاب نهاية غامضة مفتوحة. يبقى هذا المشهد الرائع شديد الكثافة ومركزياً في حكاية الرحلة، وبخاصة مشهدا الصعود والهبوط وما يحملانه من دلالات رمزية.

الحكاية الثالثة

الأمير أحمد والجنية بري بانو

يُحكى أن سلطان جزر الهند كان له ثلاثة أبناء تنافسوا فيما بينهم على الزواج من ابنة عمهم اليتيمة الحسناء الأميرة نور النهار، التي كانت تعيش معهم في القصر. ولحل هذا النزاع، يرسل السلطان أبناءه الثلاثة ليجوبوا الأرض ويأتوا بأعجب الأشياء، وسيفوز بالأميرة من يحضر أغرب الأشياء وأعجبها.

رحل الأخ الأكبر؛ الأمير حسين، إلى الشرق فوصل إلى مدينة ثرية، تزهو بالجواهر وأفخر أنواع السجاد، وتغطي الأحجار الكريمة والذهب أجساد ساكنيها السود. وفي أحد الشوارع سمع أحد التجار ينادي على سجادة قديمة لا يميزها شيء، وعندما اقترب من البائع، أسرَّ له أن لهذه السجادة ميزة فريدة، فهي تحمل من يجلس عليها حيث يريد في غمضة عين.

أما الأمير علي؛ الأخ الثاني، فقد توجّه إلى شيراز، وهناك اقتنى مِقراباً عجيباً مصنوعاً من العاج يتمكن المرء بواسطته أن يرى كلَّ ما يريد في أي مكان في العالم.

أما الأخ الأصغر؛ الأمير أحمد، فقد سار إلى سمرقند، واشترى تفاحة سحرية بثمن باهظ، يفوح منها عطر يشفي جميع الأمراض.

التقى الإخوة مجدداً في خان على طريق عودتهم إلى القصر، وهناك عرفوا بمساعدة مِقراب علي أن الأميرة نور النهار مريضة جداً، وتوشك على الموت، فركب الإخوة الثلاثة على البساط الطائر، وذهبوا لنجدتها بتقديم التفاحة السحرية لشفائها.

استردت الأميرة نور النهار عافيتها، لكنها لم تملك أمر نفسها في اختيار زوج المستقبل. أما السلطان، فلم يحسم الأمر بعد، لذلك فإنه يُعد اختباراً جديداً لأبنائه

الثلاثة، ليختار زوجاً للأميرة من بينهم، وكان الاختبار مسابقة في الرماية، فمن يطلق سهمه أبعد من الآخرين يفوز بيد الأميرة.

طاش سهم الأمير أحمد بعيداً واختفى عن الأنظار، فخرج من المسابقة، واستقرت المنافسة بين الأمير حسين وأخيه علي، ففاز الأمير علي وتزوج الأميرة نور النهار، في حين غضب الأمير حسين مما آلت إليه الأمور، فهجر القصر والعرش، وتحول إلى درويش يجوب البلاد. غادر الأمير أحمد القصر أيضاً، وطفق يبحث عن سهمه الذي اختفى، فوجده بعد بحث طويل يشير إلى باب حديدي بين الصخور في منطقة لم يرها من قبل. فتح الأمير الباب فوجده يؤشر إلى أرض الجنيات، وهناك قابل الجنية بري بانو، التي اصطحبته إلى قصرها، وأجلسته إلى جانبها، وأخبرته أنها دبرت مجيئه إلى هنا بما تملكه من سحر، فهي التي وضعت المقراب والبساط الطائر والتفاحة السحرية في طريق الأمراء الثلاثة، وهي التي شتتت سهم الأمير أحمد ليصل قرب بلادها، ذلك أنها أحبته. وطبقاً لقانون أرض الجنيات، يمكن للجنية أن تختار من تحب، وإذا وافق على أن يظل معها ستُسعده بقية حياته. وافق الأمير أحمد على طلب الجنية وتزوجا على طريقة الجنيات بعقد قرانهما، الذي ختم بتبادلهما ألف قبلة.

حزن السلطان على فراق ولديه، وقد كان يعرف أن «حسن» أصبح درويشاً، لكنه كان يجهل مصير أحمد، فاستعان بمشعوذة ليعرف مصيره، فطمأنته أنه حيٌّ يرزق. عاد الأمير أحمد لزيارة والده بعد أن استأذن بري بانو، وهناك في القصر تآمرت المشعوذة مع بعض أفراد القصر لإثارة شكوك السلطان تجاه ولده، ثم تبعت الأمير أحمد في طريق عودته إلى مملكة الجنيات، وتظاهرت بالمرض، واستلقت على جانب الطريق، فأسف الأمير أحمد لحالها، وصحبها إلى مملكة زوجته حيث لقيت العناية والرعاية من مساعدي بري بانو من الجن، لكن المشعوذة الشريرة كانت تتجسس على أرض الجنيات، وحفظت طريق الوصول إليها، وما إن عادت إلى قصر السلطان حتى أخذت تخبره عن قوة ملكة الجنيات، التي يعيش معها ولده، فتثير حسده وتوغر صدره، إلى أن وافق على كل ما تقول.

طلب السلطان من زوجة ولده مطالب عدة، وأخذت بري بانو في تنفيذ رغبات

السلطان واحدة تلو أخرى، لكنه لم يقنع قط، فأهدته خيمة سحرية خفيفة كالريشة، لكنها تكفي لإخفاء جيش بأكمله. واصل السلطان بإيعاز من المشعوذة طلباته، فطلب من ابنه أن يأتيه بمياه سحرية من ينبوع الأسود، وهي المياه ذاتها التي عولجت بها المشعوذة عندما كانت تدعي المرض، فخضع أحمد لطلبات أبيه وذهب في رحلة شاقة وخطرة إلى ينبوع الأسود، وأحضر لأبيه قارورة من مائه، لكن ذلك كله لم يشبع رغبات السلطان، وفي النهاية طلب أن يأتيه أحمد بقزم صغير له قوة عملاق ولحية طولها ثلاثين قدماً ويحمل قضيباً كبيراً من الحديد.

تعجبت بري بانو من هذا الطلب الغريب، لأن تلك الأوصاف لا تنطبق إلا على أخيها العنيف شحيبر، فطلبت منه أن يظهر بعد أن تلت تعويذة سحرية، ليصطحبه زوجها إلى أبيه السلطان.

وما إن وصل أحمد بصحبة القزم شحيبر إلى القصر حتى فرَّ الجميع من وجه القزم لمظهره المخيف، لكن القزم الغاضب أصر على معرفة سبب طلبه للحضور من السلطان شخصياً، بيد أن السلطان غطى عينيه تجنباً للنظر إلى بشاعة القزم شحيبر، فكان في ذلك إهانة بالغة له، فما كان من شحيبر إلا أن رفع القضيب الحديدي الثقيل، وهوى به على السلطان فقتله، ثم طوَّح به إلى اليمين وإلى اليسار فقتل المشعوذة أيضاً، وكاد الأمير علي وزوجته نور النهار يلقيان المصير ذاته لولا تدخل الأمير أحمد، الذي أبقى على حياتيهما، لكنه أبعدهما عن العرش، وأصبح هو سلطان البلاد وزوجته الجنية بري بانو سلطانة جزر الهند.

الفصل الثالث

زربية ثمينة

بساط الريح (الجزء الثاني)

«إنه انقلاب عظيم عندما تخرج العوالم عن مداراتها، ويحمله المقعد السحري بسرعة فائقة عبر الزمان والمكان. سيفتح عينيه ويظن أنه قد غفا منذ شهور في مكان آخر».

مارسيل بروست،

البحث عن الزمن الضائع

(1)

تدعو حكايات «ألف ليلة وليلة» السلطان إلى فهم أعمق للعجائب، والأسرار، والسلوك الإنساني، وتصاريف القدر المفاجئة، في حين نجد أنفسنا، نحن القراء، منصتين، لنتعلم بدورنا ذلك جميعاً.

كلما سنحت الفرصة لأي من الشخصيات البشرية، ما عدا سليمان، كي يمتطي بساط الريح، يتضاعف الحماس والحيرة بكل تأكيد. لا يضفي راوي القصة أي أهمية خاصة على بساط الريح، فهو ليس سوى هدية من الهدايا الثلاث السحرية، التي تحصل عليها الإخوة، ومع ذلك فإن للبساط، مثل الهدايا الأخرى، قوة سحرية تفوق حدود القوة البشرية، وتتخطى حدود الزمان والمكان المتعارف عليها. أما سحر الجنية، والمحن العديدة التي يتعرض لها الأبطال، والرحلات الخيالية، والنهايات السعيدة، فهي كلها من سمات الحكاية الرومانسية romance. ورغم الطبيعة السحرية للجنية

بري بانو، فإن الجو العام للحكاية ليس خيالياً بالكامل كما هي الحال في حكايات أخرى في الليالي، كالحكاية التي تدور في جزر الواق واق البعيدة، أو في المملكة البحرية؛ بلاد الحورية جلنار وإخوتها. نرى في هذه الحكاية أن الإخوة الثلاثة الذين توجهوا شرقاً للبحث عن العجائب التي طلبها والدهم، أظهروا معرفة واضحة بثقافة البلدان التي عبروها، وهي قد تكون ما نعرفه الآن بسوريا والعراق وإيران والهند، وفي ذلك تشابه واضح مع الرحلة التي قام بها مترجم الحكايات ذاته؛ أنطوان جالان، نحو الشرق الأوسط، قبل أن يعثر على مخطوطات الحكايات. تعكس هذه الحكاية أصداءً من حكايات رومانسية أخرى في الليالي، كحكاية «الوزير نور الدين وأخوه شمس الدين»، حيث تتلاحق الصُدف في وصف تفصيلي ثري. يكشف «الأمير أحمد» بحماس بالغ وتفاصيل ثرية صورة شاملة لشوارع المدينة وما فيها من بضائع ثمينة وخدمات معروضة في الأسواق والمباني. إن هذا النوع من المسح الأدبي، الذي يقع بين البيان المصور الموجود في المزادات وتقارير المستكشفين والباحثين، يقدم صورة إجمالية واقعية تصلح مادة لاستخدام الكتّاب الأوروبيين في الكتابة والبحث العلمي. وبتحريف بسيط للرحلة الخيالية، يمكن أن تفتح المغامرة الشرقية آفاقاً جديدة لأساليب السرد ذاتها، لتحلق بالقصة نحو الإبداع والخيال العلمي. جاء في الحكاية أن الأمير حسين ابتاع البساط الطائر بثمن باهظ من أحد متاجر السوق، فهو ليس مُلكاً لجني أو صَنعةَ ساحر مشعوذ، بل كان معروضاً للبيع كأي بضاعة أخرى في السوق، بيد أن ثمنه كان باهظاً. وإن برزت هنا سخرية ما من وجود هذا البساط الذي لا يقدر بثمن مزجيّ في الأسواق، فإن هذه السخرية لا تقلل من العجب المرتبط به، بل إن عملية شراء البساط تفتح الباب أمام الفضول للتعرف على الشعوب الأخرى وعوالمها، وبربط هذا الفضول بالحكاية الخرافية ينهض الخيال المنطقي.

نتأرجح في القصة بين المجاز والحقيقة، فتلعب الأشياء أدواراً مزدوجة كالمقراب الذي يتيح للأمير رؤية الأميرة على فراش المرض، والبساط الذي ينقل الأمراء إليها دون تأخير. أما التفاحة المعطرة، فقد ترمز إلى الطاقة العلاجية للأدب والحكي.

إن الهدايا السحرية في قصة «الأمير أحمد» ما هي إلا ألعاب كالألعاب الميكانيكية

الأخرى، فالعصفور الميكانيكي في القفص لعبة، وكذلك الساعة المائية والدمى التي تغني وترقص وتكتب. تعكس هذه الألعاب شغف الناس ببراعتها في القرنين السابع عشر والثامن عشر، غير أنها تُمثِّل أيضاً سمات الأشياء السحرية في الأساطير، مثل «المرآة السحرية» و«الحصان النحاسي الطائر» في «حكاية النيل» لشوسر. يظل الأثاث السحري الطائر صورة مألوفة في «الليالي»، ففي قصة «علاء الدين أبو الشامات» يصل العاشق على أريكة طائرة، أما في حكاية «حسن البصري»، فالساحرة شواهي تجوب الآفاق في زير إغريقي تمسكه بلجام صنعته من سعف النخل، وفي القصة الافتتاحية من المجموعة التي ترجمها جوناثان سكوت، نجد مقعداً طائراً في قصة «علاء الدين والمصباح السحري»، لكن خادمة المنزل تُقطع الكرسي، وتستخدمه حطباً للوقود، ظناً منها أنه مقعد قديم متهالك، وثمة أيضاً الخيول الميكانيكية الطائرة التي تختلف عن المخلوق الأسطوري الإغريقي «بيغاسوس»، وهو حصان مجنح.

وبعيداً عن الأثاث الطائر في الحكايات، يجري التنقل في الهواء بواسطة مخلوقات مختلفة، فثمة طائر الرخ العملاق، والجن الذين ينقلون الأبطال على أكتافهم أو فوق ظهورهم، وأردية الريش التي تحوّل لابسها إلى طائر، لكن الطيران في الهواء يظل حدثاً غامضاً سحرياً، حتى إن الجن في بعض مواضع الحكايات كانوا يرتجفون إذا حملوا إنساناً في الهواء، فقد كان محظوراً عليهم حمل البشر، إلا من كان منهم يعرف الاسم الأعظم للخالق.

فاق البساط الطائر كل وسائل الطيران تلك، وأصبح رمزاً من رموز «الليالي العربية»، ومع ذلك فلو بحثنا عنه في عديد الحكايات، فإنه يكاد يفلت منا. أما حكاية «الأمير أحمد والجنية بري بانو» التي يظهر فيها البساط، فهي تنتمي إلى مجموع الحكايات التي كتبها أنطوان جالان في باريس، نقلاً عن مصدره السوري المسيحي؛ حنا دياب، أي ضمن مجموعة الحكايات التي لم ترد في المخطوطات العربية، مثلها كمثل حكاية «علاء الدين» و«علي بابا». نشرت هذه الحكاية عام 1717 في آخر أجزاء كتاب جالان: «أسمار الليالي العربية»، ثم ضمها كلٌّ من لين وبيرتون وآخرين إلى مجموعاتهم، لإكمال عدد الليالي كي تصل إلى ألف ليلة وليلة، لكنها بالتأكيد لم تَرِد

في طبعة كالكوتا العربية الأولى أو الثانية، لذلك أُهملت هذه الحكاية في ترجمات الباحثين الأخيرة.

توجد أدلة داخلية قوية في حكاية «الأمير أحمد» تربط هذه القصة بجالان أو أحد معاصريه من الكتاب الفرنسيين، فتركيب القصة والثيمة الأساسية فيها يشبهان إلى حد بعيد الحكايات الخرافية في عصر جالان، وبخاصة أعمال ماري- كاثرين دالينوي، التي ظهرت فيها امتحانات رومانسية للعشاق، فضلاً عن الأدوات السحرية، والتنقل بالطيران في قصص: «القطة البيضاء»، و«سربنتين الخضراء»، و«النحلة والبرتقالة». وتبدو قصة «الأمير أحمد» مهلهلة وغير مترابطة، أما ظهور القزم في نهاية القصة، فلا يُقدم نهاية مقنعة لها. قد تكون ثمة تأثيرات أخرى أسهمت في بناء هذه الحكاية كقصة «الطيران الذاتي»، التي ظهرت في روسيا حيث تطير الملابس والمفارش، وفي قصة «الأميرة الضفدعة»، حيث يسرق إيفان وحبيبته بساطاً طائراً تملكه العجوز، ليستخدماه في الهرب بعيداً.

ورغم كل ذلك، لاقت قصة «الأمير أحمد» نجاحاً كبيراً لدى القراء والمقلدين، واستخدمت افتتاحيتها في كثير من القصص التي بنيت على «الليالي»، بما فيها فيلم «لص بغداد» بنسختيه (1924-1940)، وفيلم لوتي رينغر «مغامرات الأمير أحمد» (1926)، وكانت الأفلام الثلاثة من أهم الأفلام التي اقتُبِست من حكايات ألف ليلة وليلة (انظر الفصل الثامن عشر والتاسع عشر). ربما اقتطع جالان حكايات من هنا وهناك وقدمها في كتابه، لكن هذا دأب الرواة والحكائين من ذلك الوقت حتى الآن.

يمكننا أن نُلحق البساط السحري بالعوامل الأخرى في القصص الخرافية، التي قد يكون المؤلف قد وقع تحت تأثيرها، كحذاء سندريلا الزجاجي، أو المرآة الناطقة التي كانت تملكها الملكة الشريرة، لكن رمزيته اختزلت عبق الشرق بالنسبة إلى جمهور القرن الثامن عشر، وظلت متبقية في سرديات حلم الطيران في المخيلة الغربية.

يرتبط بساط الريح إلى جانب دوره الرئيسي كمركبة لسليمان بأمور أخرى أخف وزناً في «الليالي»، فهو يظهر باقتضاب في إحدى الحكايات عن جنية عروس، وهي أسطورة سالفة على أسطورة بري بانو، إذ تحكي ملكة الحيَّات كيف فاز جانشاه

بقلب شمسهاه وعادا سوية إلى منزله الأرضي فوق عرش كبير جداً، لدرجة أنَّ مئتي جني ومئتي جنية يستطيعون الوقوف على أعتابه، ويحمل هذا العرش جن آخرون، وينطلقون به إلى كابول حيث قصر والد جانشاه.

يُقدم المترجم ماردرس حكاية أخرى جديدة في ترجمته، متتبعاً بذلك خطى جالان في إضافة حكاياته الخاصة إلى مجموعة «الليالي» عند ترجمتها. ونجد في هذه الحكاية أميرة مسحورة أقسمت ألا تتزوج أبداً، مثل كثيرين غيرها في الليالي، وكانت هذه الأميرة تملك قوة جسدية عظيمة تمكنها من التغلب على جميع المتقدمين لخطبتها بعد منازلتهم، ومن ثم تأمر بقطع رؤسهم بعد النزال، لكن شاباً فقيراً وابن أحد عازفي الناي في البلاد يتمكن من التغلب عليها بعد أن يحضر فوق بساط طائر إلى قصرها، ويستخدم البساط لاختطافها والطيران بها بعيداً، لكنها تغافله في أثناء الرحلة، وتدفعه ليسقط عن البساط، ويظلا في كرٍّ وفرٍّ إلى أن يصلا أخيراً إلى النهاية السعيدة ويتزوجا.

يظل ظهور بساط الريح نادراً جداً في المجموعة العربية لحكايات «ألف ليلة وليلة»، وكذلك في الحكايات التي أُضيفت لاحقاً إلى الترجمات الأجنبية، وهو أمر يثير تساؤل القارىء، الذي يتوقع وجود هذا البساط السحري الطائر بصاحبه حيثما أراد في أغلب تلك الحكايات الخيالية. ومع ذلك، فقد بقي البساط السحري رمزاً معاصراً للحكايات، ومفتاحاً لسحرها ولمتعة الاحتمالات المفتوحة التي تقدمها، فهو الطريق إلى الأحلام والنشوة وإشباع الرغبات الإيروسية. كما ينطبق ذلك على جميع أنواع الطيران بأشكالها المختلفة، سواءً كانت سحرية أو ميكانيكية، بالإضافة إلى حالة الانتقال من مكان إلى آخر في الحكايات، فقد شكَّلت عالماً مجازياً خاصاً (انظر الفصل الثالث عشر) استُخدم فيه الطيران تجربة مجازية أساسية للتعبير.

نُشرت حكايات «ألف ليلة وليلة» في أوروبا في خضم العصر التجريبي لوسائل الطيران، الذي تمخض عن ظهور أول منطاد هوائي زهاء عام 1780. لقد ربطت الحكايات تجربة الطيران بامتلاك القوة والمعرفة اللتين تتحققان بواسطة الجن أو بوسائل سحرية، غير أن هذه التجربة لم تعد مدانة كما كانت في تجربة فاوست، واختفت شبهة الشعوذة عن فكرة الطيران في الهواء في الكتب والمسرحيات والأفلام

التي تناولت هذه الفكرة، بعد أن أصبح الجمهور قادراً على مشاركة أبطال الحكايات مغامراتهم الحيوية ببزوغ عصر الطيران.

لقد اكتسح البساط السحري تدريجياً العروض الفنية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، مخلفاً وراءه مصباح علاء الدين، الذي سيطر على تلك العروض في القرن الثامن عشر، بل إنه سحب البساط من تحت قدمي شهرزاد ذاتها، ولم توفر السينما جهداً في استغلال هذه الفكرة المحبوبة وقدمتها في عروض عديدة. وفي هذا، كتب طبيب إنجليزي من مانشستر في صحيفة «الغارديان» عام 1913 حول ولع المشاهدين بتلك العروض، معبراً عن أسفه لحال العامة، الذين يهدرون وقتهم في مشاهدة تلك الأفلام الخيالية عوضاً عن استغلال وقتهم في العمل الجاد، غير أنه فيما يبدو لم يُضيع فرصة مشاهدة تلك العروض، فقد كتب: «كل ليلة يحملنا البساط السحري رجالاً ونساءً وأطفالاً من بلاد الشمال الباردة إلى متعة استكشاف بلاد استوائية مجهولة، حيث لا تغيب الشمس». وقدَّم فيلم ديزني: «علاء الدين» عام 1992، دوراً رئيسياً للبساط السحري كصديق مخلص لعلاء الدين، محوِّلاً شراشيب البساط إلى أيد وأقدام بشرية، وفي المشهد الأخير من الفيلم يظهر علاء الدين والأميرة ياسمينة فوق البساط الطائر يتجولان في السماء، في حين ترافقهما الخلفية الموسيقية لأغنية «عالم جديد بالكامل»، في إشارة إلى المستقبل السعيد للعاشقين، لكن ذلك كان إشارة أيضاً إلى المستقبل السعيد في أرض الأحلام؛ أمريكا.

توالدت الأساطير بعد ذلك حول بساط الريح، فثمة حكاية رُوِّجت عبر الإنترنت عن وجود طائفة سرية حاكت بُسطاً سحرية في بغداد القرن الثالث عشر، كانت تُستخدم في الحرب فيما يشبة قصة الجني داهش في حكاية «مدينة النحاس»، كما استخدمت الفكرةَ شركات الطيران التجارية، ومكتبة الإسكندرية للوصول إلى الكتب في الرفوف العليا. وثمة أيضاً أعمال الكاتب الباكستاني الأسترالي أزهار عبيدي، الذي كتب عن البساط الطائر، فأُخذت كتاباته على محمل الجد كتقارير حقيقية، تماشياً مع تقليد بورخيس في الأدب حين كتب قصة «تلون، وأكبار، والمدار الثالث»، حيث يَمتص عالمُ الأدب العالمَ الحقيقي تدريجياً. وفي المقابل، خاض الفنانان

جيم فاينر وأنسومان بيزواس تجربة مثيرة عبر الركوب على سجادة صلاة صغيرة في بيئة خالية من الجاذبية داخل مركز تدريب رواد الفضاء في روسيا، وصوَّرا هناك فيلما وثائقياً بعنوان «دون جاذبية»، ظهرا فيه وهما يجلسان على سجادتين شرقيتين، ويرتديان العمة والقفطان الشرقيين، وقد تعلقا في الفضاء لانعدام الجاذبية، في حين كان رواد الفضاء يلكزونهما فيتحركان ويدوران في فضاء الغرفة في مشهد ساخر يُذكر برواية وليام بيكفورد «الواثق»، التي استلهمت حكايات ألف ليلة وليلة في حكاية عن الخليفة العباسي «الواثق»، حيث كانت نور النهار وجليساتها في الحريم يداعبن رئيس العبيد المخصيين بدفعه عالياً على الأرجوحة الموجودة في الحريم، حتى يتوسل إليهن ليتوقفن عن ذلك، فإذا بهن يدفعنه للوقوع في بركة استحمام النساء في الجناح.

(2)

قبل أن نتوصل إلى فهم التفكير الذي حوَّل موضوع البساط الطائر الفلكلوري إلى رمز مهم من رموز المخيلة، لا بد لنا أن نعود قليلاً إلى التناظرات بين البُسط، والرغبات، والسرد، ولاسيما سرد الأحلام والحبكات العجائبية الشرقية. يقدِّمُ تاريخ العلاقة القديمة بين النص والنسيج، والمخيلة والطيران علامات بارزة حول اشتغال الخيال الإنساني على المستوى الشعري في اللاوعي، فالبساط في «الليالي» يُحفز عمل الخيال لاستكمال الحكاية، وإحكام عَقْد الحبكة، ومتابعتها بأدوات الخيال والإبداع، إرضاءً للجمهور وتلبيةً لحاجاته. وينطوي نسيج البساط أو السجادة أيضاً على الكثير من خصائص السرد الخيالي كتوفر التصميم أو النموذج المطلوب، والإطار الخارجي المميز، والعلاقة المتناغمة بين الجزء والكلّ، والزخارف المهمة، والملمس الممتع، وكذلك الألوان المبهجة. تُزهر كل تلك الوظائف العملية في صناعة السجادة، لتتخذ معنى مجازياً يتغير بدوره بتغيُّر ظروف النسيج المادية.

لا تحكي البُسط الفارسية أو الشرقية قصصاً أو تحوي وجوهاً إلا نادراً، فالسطح يتضمن أشكالاً هندسية مجردة متناسقة، وعناصر زخرفية متناغمة. أما الرموز

المستخدمة فهي قديمة مألوفة وتقليدية كالأرابيسك، والدوائر والنجوم، وأشكال النخيل والزهور، والفواصل الزخرفية، والمفاتيح، وبعض الحيوانات المتناثرة هنا وهناك بطريقة ملحوظة، لكننا لا نستطيع تمييز العلاقة بين كل ذلك بوضوح. يقدم خبراء السجاد والمتعاملون به وصفاً عاماً وغامضاً للسجاد الشرقي، فيقولون إنه تصميم يمثل الجنة، ويؤكد آخرون أنه يمثل الكون. وبينما تظهر أصص الأزهار في بعض القطع، تظهر الحيوانات في قطع أخرى، ويعكس تكرار هذه الأشكال وتناظرها خبرات طويلة تكثفت، فأصبحت رموزاً تمثل رؤية متناغمة من الألوان والأشكال. أما الفواصل الزخرفية والنماذج الإغريقية، وبعض الأشكال الهندسية الغامضة، فماتزال عصية على الفهم والتوثيق. ثمة أيضاً بعض الرموز الهيروغليفية الغامضة، التي قد لا تحمل في النهاية أيَّ بعد رمزي.

يتضمن النظام الذي يقوم عليه نسيج السجادة درجة عالية من التوقع، ففي كل تناظر وتكرار للأشكال ثمة نبوءة بما سيأتي، فالنماذج تتكرر بترتيب يتيح فهمها وتذوقها، لكنها تُبقي على شيء من الغموض الذي يحجز تجليها بوضوح. تؤسس كثير من الحكايات في الليالي نمطاً مشابهاً يصل إلى نتيجة متوقعة بسبب نبوءة أو تعويذة تصاحب البطل، وفي حالات أخرى يمكن للقاريء أن يتكهن بما سيحدث بالنظر إلى سمات الحكاية. لكن متعة القارئ تتضاعف حين تتخذ مسيرة القصة منعرجاً جديداً لم يتوقعه، أوعندما يتمكن هذا القارىء من التنبؤ بنتائج البطل دون أن يتمكن البطل ذاته من ذلك، وتلك كلها طُرقَ تسمح للقصة بربط أبطالها مع القارىء عبر عقدة محكمة تجعله يتماهي مع البطل ويرى فيه انعكاساً لحلمه؛ فثمة الرجل الذي يتعرف على منزله في حلم رجل آخر يحلم بثروة مخبأة في ساحة داره، والدرويش الذي قضى حياته هارباً من قدره فوجده ما إن فتح الباب المحظور. تظهر كل هذه الشخصيات وما يحدث لها للعيان، تبعاً لقوانين بنيوية وزمانية محددة في القصة. وتعليقاً على هذا، يصرح فلادمير نابوكوف واصفاً صورة «الليالي» في مذكراته «ذاكرة تتكلم»: «أحب أن أطوي بساطي السحري بعد استخدامه، بطريقة يُكمِّل فيها كل جزء من النموذج الجزء الآخر».

قد يخلو تصميم السجادة من صور الحيوانات أو البشر أو الموجودات، لكن السجادة مع هذا «تروي حكاية ما، أو سراً ما، أو رغبة ما لمواجهة حالة إيروسية، أو ربما حاجة للصلاة والخشوع والتضرع»، حسب رأي الشاعر المغربي عبد الكبير الخطيبي. وبعيداً عن الصدفة الثقافية التي تجمع فن حياكة السجاد وفن حكاية القصص لدى شعوب البدو، فإن البساط الطائر في «الليالي» يختزن الطريقة الخيالية في الكتابة والطريقة الخيالية في الحكي، وتشترك مشاهد المتعة المقروءة والمحكية مع شهرزاد في أسلوب الحكي الذي تمارسه. تتكوّن السجادة التركية، أو أيٌّ سجادة شرقية من مصر أو العراق أو شرق المتوسط؛ بلاد ألف ليلة وليلة، من نموذج شكلي مجرد نُسجت فيه عناصر مجازية محددة ومتكررة. ويتسق هذا الترتيب التجريدي مع تحليل البنية السردية، الذي قدمه الشكلانيون الروس كفلادمير بروب. تُمزج الوظائف والسمات بطرق مختلفة لتُنتجَ تأثيرات مختلفة، فجميع السجاجيد الشرقية متشابهة، ومع ذلك فليس ثمة واحدة تتطابق مع الأخرى.

يؤكد إيتالو كالفينو، الذي جمع الحكايات الفلكلورية الإيطالية، على غرار ما فعل الأخوان غريم في ألمانيا، أن القصص الفلكلورية تتشابه مع عملية النسج في تغيّر النماذج لإنتاج نماذج جديدة، ومن ثمَّ حكاية جديدة كلَّ مرة. ويشير كالفينو إلى الكاتب غيام باتيستا باسيلي؛ مؤلف حكايات بنتاميرون للأطفال في القرن السابع عشر، حيث تظهر الزخرفة جزءاً أصيلاً من البنية الأساسية للسرد في حكاياته، بقوله: «بدلاً من أن يكون المجاز زخرفة تدعم النسيج الأساسي للحبكة والسرد، يتقدم إلى ساحة الحكاية الرئيسية، ليصبح المكوّن الجوهري للنص، تزينه تقلبات ومفاجآت غير متوقعة من خيوط الأرابيسك». (وكما أكد فرويد في تحليل حلمه الذي سنتحدث عنه بالتفصيل في الفصل العشرين) يجمع النسّاج موتيفات بنيوية في تجميعات لانهائية داخل توليف إطاري أساسي، وقاعدة، وشكل، ثم يبرز كلاً منها بصورة مختلفة عبر تنوع الألوان، والأبعاد، ونوعية المواد المستخدمة.

ويكشف تسلسل الصور عن انسجام بين بناء القصة وحياكة السجادة؛ فعملية بناء القصة تنسجم مع عملية الحياكة وإضافة العُقَد، التي تتكرر في مجموعات مختلفة،

لإرضاء الجمهور عبر إيصاله إلى متعة الإدراك. ويُعلق الخطيبي على التداخل بين صنعة الكتابة وصنعة الحياكة في الثقافة العربية، وكذلك على الترابط الداخلي بين النصّ والنسيج في اللغة اللاتينية (text- textile)، فيقول إن كلمة (بساط) باللغة العربية تتصل ببحر من بحور الشعر العربي [وهو البحر البسيط ربما]. كما يؤكد دور الأشكال الهندسية بطرق مختلفة، ولاسيما هندسة المنحنيات، وأشكال الغُرز والعُقَد في فن الأرابيسك.

يتضمن سطح البساط كلَّ المكونات الأولية، صغيرة كانت أو كبيرة، بمقياس غير محدد، وكذلك القصة التي تختزل موادها الأساسية داخلها وتنظمها. وترى الكاتبة الإيطالية كريستينا كامبو أن سطح البساط الشرقي يكشف عن بلاغة لانهائية في الإطار والزخارف الداخلية. وفضلاً عن ذلك، «فإن للإطار لغته الخاصة، وقد يصل عدد الإطارات إلى اثني عشر إطاراً، وأحياناً إلى ثلاثة عشر إطاراً تتألف داخل بعضها، طوقاً داخل طوق، وخطاباً داخل خطاب، وكأنها جسور من الأوهام تمتد واحداً بعد الآخر من داخل البساط إلى خارجه». تتناغم هذه البنية مع طريقة الحكي في «الليالي»: فالحكاية داخل الحكاية تعطي الليالي تركيبها اللولبي المميز، تماماً كما يحتضن إطار البساط الشرقي إطاراً آخر.

ويتحكم الحكواتي في تدفق الحكايات من خلال حدود تفرضها أدوات داخل بنية الحكاية، إلا أن الحكايات محكومة أيضاً بالإطار الرئيسي الخارجي للحكاية، والفضاء اللازم للحكي، الذي تمنحه ليلة واحدة تبدأ بطلب دنيازاد من أختها شهرزاد تكملة الحكاية، وتنتهي بطلوع الصباح، الذي يعلنه تدخل ذلك الراوي الخارجي لإيقاف الحكي بقوله: «وأدرك شهرزاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح».

خَلُصت كريستينا كامبو من تأملها في حكايات البساط السحري في «الليالي» إلى ربط الحلم بالجنة بأداء الصلاة على سجادة الصلاة في الطقوس الإسلامية، كما فعل الخطيبي، وذلك لمرجعيتها الدينية. بيد أن «ألف ليلة وليلة» عمل لاديني، وحالات الانتقال والسمو التي يقدمها تختلف عن حالة النشوة الصوفية، ومع ذلك فالحكايات تعج بشخصيات الدراويش، أو المتسولين المباركين، الذين يؤدون رقصة الدوران

حول النفس بهدف الوصول إلى مرحلة الكمال، والانتقال من عالم الجسد المادي إلى عالم آخر يتوحدون فيه مع الخالق. أوصى الراقص الشهير رودلف نوريف (توفي عام 1993)، الذي كان يرقص وكأنه يطير، أن يُدفن بعد وفاته في ضريح يُغطى ببساط من نسيج شعبه التتري في أوكرانيا، وهم من المسلمين البدو صانعي البُسط، اعترافاً منه بجذوره الثقافية وانتمائه لشعبه. لقد صرَّح رودلف أنه كان رحالة طوال حياته منذ الولادة، عندما كانت والدته تزور والده في مدينة فلاديفوستك، لكن عائلته انتمت إلى منطقة بشكيريا؛ إحدى الولايات الإسلامية التي انضوت تحت لواء الامبراطورية الروسية في عهد إيفان الرهيب.

بدأ نوريف حياته العملية بالرقص الفلكلوري في احتفالات الاتحاد السوفييتي بداية الخمسينيات من القرن العشرين، وعمل في أول حياته على بعض الحكايات الفلكلورية من موروثه القبلي الذي اقتبس بعض حكايات «ألف ليلة وليلة»، كما أظهر ذلك دياغليف في تأليفه للحوار المكتوب لفرقة الباليه الروسي. تكلل فن نوريف بعرضه التاريخي «قفزة الحرية» عام 1961، واستمر بعد ذلك بالرقص في عدة عروض ظهر فيها يقفز من العالم المرئي إلى عوالم أخرى أثيرية تشبه عوالم الأحلام، كعرض الباليه الرائع «الجميلة النائمة»، و«بحيرة البجع»، و«جيزيل» (حيث تظهر شخصيتا أوديل وأوديت، اللتان تشبهان ثنائيات «ألف ليلة وليلة»، في أن لقاءهما يعني هلاكهما بالضرورة).

يقع ضريح الراقص الروسي في المقبرة الروسية في سانت جنيفيف– دي – بوا، قرب باريس، وتغطيه سجادة ذهبية حمراء موشاة بالزخارف الرائعة، والمنمنمات الزاهية، مبرزةً الضريح بين الأضرحة الفضية الروسية الأرثوذكسية الموجودة في المقبرة، ليظل رمزاً شرقياً يُخلِّد رحلات قاطنه العديدة.

الجزء الثاني

فنون سوداء: آلهة غريبة

الحكاية الرابعة

الشاب المسحور

وافق الصياد على عرض الجني صخر في حكاية الصياد والعفريت بعد تردد، وقرر أن يثق به ويخرجه من القمقم النحاسي. خرج الجني وقاد الصياد إلى حيث يجد مكافأته، وبعد أن خرجا من المدينة وصلا إلى جبل، ثم نزلا برية متسعة في وسطها بركة، فطلب الجني من الصياد أن يلقي شبكته فيها ففعل، ثم جذبها فإذا فيها أربع سمكات ملونة: أبيض وأحمر وأزرق وأصفر، فقال له الجني: ادخل بها إلى السلطان يعطك ما يغنيك ففعل. تعجب الملك من شكل السمك وألوانه، فأعطى الصياد مالاً كثيراً، ثم أمر الجارية بقلي السمك. أخذت الجارية السمك فنظفته ووضعته في طاجن لتقليه، وإذا بحائط المطبخ قد انشق وخرجت منه صبية جميلة في يدها قضيب من الخيزران غرزته في الطاجن، وقالت: يا سمك، هل أنت على العهد القديم مقيم؟ فرفع السمك رأسه، وقال: نعم، ثم قالوا جميعاً: إن عدت عدنا، وإن وافيت وفينا، وإن هجرت فإنا قد تكافينا.

قلبت الصبية الطاجن وعادت إلى الحائط، فأغشي على الجارية ولما أفاقت، وجدت السمكات محروقات كالفحم. طلب الملك أن يرى ما يحدث للسمك بعينه، وأرسل في طلب المزيد من السمك من الصياد، فأتاه بأربع سمكات أخريات. وما إن جُهزت الأسماك للطهي حتى خرج من حائط المطبخ عبد أسود هذه المرة، وفي يده فرع شجرة أخضر، وكرر سؤاله للسمك عن العهد القديم، فكرر السمك الإجابة، وتحول إلى فحم أسود.

قرر الملك أن يعرف بنفسه حقيقة البركة التي يصطاد منها الصياد أسماكه، فطلب

من الصياد أن يدله عليها، وفي الليل بدل ملابسه وأخذ سيفه، وظل يبحث إلى أن اشتدَّ الحر عليه، فاستراح ثم عاود رحلته إلى أن وصل إلى قصر مبني بالحجارة السوداء، مصفح بالحديد، وأحد أبوابه مفتوح، فدخل ولم يجد فيه أحداً، لكنه سمع أنيناً حزيناً يأتي من الداخل. ذهب الملك إلى مكان الصوت فوجد شاباً مليحاً جالساً على سرير، فسلم عليه وإذا بنصفه الأسفل من الحجر، فطلب منه الملك أن يحكي له حكايته وحكاية البركة والسمكات الملونة. قال الشاب للملك إن والده كان ملك مدينة كبيرة، ثم توفى فأصبح سلطاناً من بعده وتزوج بابنة عمه التي أحبها حباً جماً، وأحبته هي أيضاً، وعاشا في هناء خمس سنوات إلى أن جاء يوم ذهبت فيه إلى الحمام، فآوى الشاب إلى مخدعه لينام وأمر خادمتين أن تروحا عن وجهه، فظنتاه نائماً وطفقتا تتحدثان فيما بينهما وتقولان: إن سيدنا مسكين ويا خسارته مع سيدتنا الخبيثة الخاطئة التي تضع له عملاً في الشراب كل ليلة، فلا يدري بها وهي تغادر كل ليلة وتبيت خارج القصر. غامت الدنيا في عيني الشاب بعد أن سمع حديث الخادمتين، فانتظر الليل إلى أن حضرت ابنة عمه وقدَّمت له الشراب المعتاد، فتظاهر بشربه وسكبه جانباً وتظاهر بالنوم، فسمعها تقول: نم ليتك لم تقم، والله كرهتك وكرهت صورتك وملَّت نفسي من عشرتك، ثم قامت فلبست أفخم ثيابها وخرجت. تبعها الشاب حتى رآها تدخل على عبد أسود وتقبل الأرض بين قدميه وتناديه يا سيدي وحبيب قلبي. استشاط الشاب غضباً، فهمَّ على العبد وضرب عنقه، وظن أنه قتله، وكانت زوجته قد خرجت قبل ذلك ثم عاد إلى قصره. وفي الصباح وجد زوجته قد قطعت شعرها ولبست ثياب الحزن بعد أن وجدت عشيقها بين الحياة والموت. وقالت لزوجها: يا ابن عمي لا تلمني فقد بلغني أن والديَّ قد توفيا فيحق لي أن أبكي وأحزن. وبعد عام طلبت الزوجة من الشاب أن تبني في قصره مدفناً مثل القبة تسميه بيت الأحزان، فوافقها الشاب فيما أرادت، ثم نقلت العبد إلى المدفن وصارت تذهب إليه كلَّ يوم تسقيه وتبكي عنده. دخل الشاب على زوجته يوماً في المدفن فوجدها تبكي وتناجي العبد، فأشهر سيفه وأراد قتلها لخيانتها، وأخبرها أنه من فعل ذلك بالعبد، فأسرعت وقالت كلاماً غير مفهوم، فسحرت الشاب ليتحول نصفه الأسفل إلى حجر، ثم

وجّهت انتقامها نحو المدينة وسكانها من المسلمين واليهود والنصارى والمجوس، فجعلتهم سمكاً ملوناً، فالسمك الأبيض هم المسلمون، والأحمر المجوس، والأزرق النصارى، والأصفر اليهود، وصارت كل يوم تأتي إلى الشاب تعذبه وتجلده بالسوط حتى يسيل دمه، ثم تلبسه قميصاً من الشعر لتزيد من ألمه. عجب الملك وتألم لحكاية الشاب المسحور، وقرر أن يساعده، فسأله عن مكان المدفن، ثم ذهب إليه فقتل العبد وحمله على كتفه وأبقاه في البئر، ثم عاد والتف بأثواب العبد وجلس مكانه في المدفن حاملاً سيفه، وعندما عادت الساحرة تناجي عشيقها العبد كان الملك في انتظارها، فخفض صوته وعقد لسانه، وقال لها: لا حول ولا قوة إلا بالله، أنتِ لا تستحقين أن أكلمك، فقالت: وما السبب؟ رد عليها: أنتِ تعاقبين زوجك طول النهار وهو يصرخ حتى حرمتني النوم، ولم يزل زوجك يدعو عليك حتى أقلقني صوته، ولولا ذلك لكنت تعافيت، خلصيه وأريحينا. فقامت من فورها وذهبت إلى زوجها المسحور فخلصته من السحر وطردته من القصر، ثم عادت إلى العبد في المدفن، فقال لها: إن أهل المدينة إذا انتصف الليل رفع السمك رأسه ودعا عليَّ وعليك، وهذا سبب منع عافيتي فاذهبي وخلصيهم، فقامت على الفور إلى البركة وأخذت من مائها، وقالت كلمات سحرية، فانفك السحر عن أهل المدينة وعادت المدينة عامرة وعادت الجزائر الأولى كما كانت. عادت الزوجة الساحرة إلى العبد سعيدة، وقالت له: ناولني يدك الكريمة، فقال لها الملك: تقربي مني، وما إن اقتربت حتى طعنها بسيفه في صدرها فقتلها على الفور، ثم خرج فوجد الشاب المسحور في انتظاره فقبل الشاب يده، واتفقا على العودة إلى مدينة الملك سوياً حيث اتخذه الملك ابناً، وزوجه إحدى بناته. كما أكرم الملك الصياد الذي أتاه بالأسماك وتزوج إحدى بناته وصار الصياد أغنى أهل زمانه.

هنا اختفى الجني صخر من الحكاية وعاد إلى صورته الهوائية الأولى.

الفصل الرابع

أسوأ الساحرات

تُنهي حكاية «الشاب المسحور» الدورة الأولى من حكايات «ألف ليلة وليلة» نهاية سعيدة (لبعض أبطالها)، بعد أن ربطت خيوط القصة بعضها ببعض، لتقدم مثالاً على قوة الحكايات، التي تفتدي بها نفسها. تبدأ الدورة الثانية من الحكايات بحكاية «الحمال والبنات الثلاث»، حيث تتجلى وظيفة فن الحكي المُخلِّصة، فالحكايات في هذين الجزئين تغوص عميقاً في رغبات مُحرَّمة يتعذر تفسيرها، وتَرسم شخصيات تتملكها العاطفة، وتدفعها إلى ارتكاب أكثر الأعمال وحشية.

تبدو المشعوذة في الحكاية السابقة، وهي دون اسم فيها، أسوأ الساحرات في الكتاب على الإطلاق، فلم يكن لديها أي دافع لتعذيب زوجها الشاب سوى شغفها بالعبد القذر، لذلك فإنها حالة خاصة في الليالي، ممثلةً الشر الخالص والعنف الذي تؤججه الشهوات (حتى السلطان شهريار لم يصل إلى هذه المرحلة من العنف المستمر بعد خيانة زوجته)، كما أن العذاب المتكرر الذي تذيقه لزوجها الضعيف الحبيس كل يوم أمر غير مسبوق في الحكايات.

تواصل شهرزاد في هذه الحكاية عرض نوازع النفس البشرية ورغباتها أمام السلطان شهريار، وليست حكاية «الشاب المسحور» إلا واحدة من جملة حكايات، تناولت شهرزاد فيها الحب المتطرف. تكشف الحكاية، بإصرارها على وضاعة العبد، عن جانبين من جوانب تأجج العاطفة الذي يسلب الإرادة دون سبب واضح على الأقل، فالساحرة ضحية لحبها الذي يدفعها إلى أقصى درجات الدناءة والشهوة والحزن والانتقام. وبالطبع، فإن الغموض يظل أحد المباديء الأساسية في القصة الخرافية،

لكن التركيز على هذا الجانب فقط في فهم القصة لا يعني تجاهل المستوى الأعمق فيها؛ فالحكاية مروية على لسان رجل جرحته خيانة زوجته، لذلك فإن تشويه ملامح عشيق الزوجة، ونعته بأقذع الصفات، أمر يتناغم مع ما حدث لشهريار وأخيه شاه زمان عندما اكتشفا خيانة زوجتيهما مع عبدين آخرين في الحكاية الإطارية. وهكذا، يبقى الشخص موضوع الخيانة ملوثاً بالسواد وغارقاً في الوضاعة؛ إنها وجهة نظر الزوج أو الزوجة المخدوعيْن، وهي وجهة نظر لها ما يبررها في علم النفس. بيد أن هذا الخصم القذر يتمثل في «الليالي» شخصيةً سوداء مراراً وتكراراً، عبر سلسلة من التداعيات التي تحتاج إلى مزيد من البحث والدراسة. ومع هذا، تظل حكاية «الشاب المسحور» -في لُبِّها- مرآة تعكس حزن السلطان شهريار وانتقامه.

يعلق أندريه ميكيل على إخلاص الساحرة لعشيقها العبد، وتفانيها المستمر في خدمته، أنهما يجعلان منها حالة خاصة في «الليالي»، ويرى في ذلك نوعاً من الفضيلة. غير أن نظرة ميكيل المتعاطفة لا تمحو عنصرية الحكاية، والعداوة الواضحة للنساء فيها، إذ تشحذ حبكة الحكاية السلوك المرعب للساحرة، وتحمل القارىء إلى شدة خبثها وقسوتها دون أن يلحظ عدداً من الفجوات التي تتخلل السرد.

تُحوِّل الساحرة الشريرة النصف الأسفل لزوجها إلى حجر، وتحبسه في قبو عميق داخل قصره. وفي المقابل، يبقى عشيقها في قبو آخر حيث أودعته في الضريح الذي ابتنته له، وحيث تزوره يومياً، مما يعود بنا إلى بنية مألوفة في سرد الليالي، إذ الجزاء من صنف العمل. لقد صوَّرت الحكايات عدداً كبيراً من المشاهد السحرية في أقبية تحت الأرض، أو في زنازين داخل سراديب عميقة، وبذلك تحاول القصص محاكاة التدهور النفسي للشخصيات في انحدارها إلى هاوية الشهوة. وتعكس حالة الأمير المتحجر في القبو حالة العبد شبه الميت في الضريح، الذي تنوح عليه الساحرة كل يوم، بعد أن فقد فحولته التي كانت تستمتع بها الساحرة (تظهر بعض النسخ المترجمة من الحكايات عنصرية شديدة في وصف فحولة العبد الأسود)، لذا فقد حاولت (ربما في اللاوعي) تدمير فحولة زوجها كما فعل بعشيقها سابقاً.

يستدعي هذا المشهد، كغيره من المشاهد المغزولة ببراعة في الليالي، بعض التحليل

العقلاني، لكن الصور المتعاقبة في هذا المشهد تعيد إلى الأذهان بعض المجازات من الثقافات القديمة المختلفة في منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط، حيث حاولت هذه الشعوب فهم العلاقات المعقدة بين الحب والجنسانية، والحرية والفسق، والعناية الإلهية والشعوذة، والخلود والفناء. وعندما تستخدم الساحرة طرقاً وحشية لتعذيب زوجها وإهانته، يستدعي فعلها هذا مشاهد من طقوس عنيفة في أماكن أخرى.

تمتد طقوس العنف إلى الحكاية القادمة: «الحمال والبنات الثلاث»، حيث تتجه الحكايات الضمنية فيها نحو التطهير والخلاص واستعادة الإيمان والتخلص من السحر. وفي هذه الحكايات يُقضى على الساحرة، وتستعيد الكلبتان المسحورتان صورتهما البشرية الأولى، ثم يزوجهما هارون الرشيد من درويشين أعورين، كانا ضمن ثلاثة في الحكاية، كما تتزوج كل الشخصيات الموجودة في الحكاية - بمن فيهم هارون الرشيد- ويتقلص عالم السحر، فيعيش الجميع في عالم البشر بهناء باستثناء الحمَّال. ورغم ذلك، تمنحنا نهاية الحكاية شعوراً بالارتياح لانتهاء عذاب الشخصيات، وخلاصها مما هي فيه. تتناقض حكاية «الشاب المسحور» في مجرياتها مع ما سبق، لأنها تقدم لنا صورة متأصلة للشر، تعود جذورها إلى زمن الوثنية قبل الإسلام، متمثلةً في شخصية الساحرة الشريرة، وهي شخصية لا خلاص لها أو إصلاح أو افتداء؛ إنها خائنة مستبدة، وما فِعلها بتحويل كل سكان مملكة زوجها إلى أسماك إلا تجسيد واضح للشر، الذي حصرت معرفتها به.

تُصوِّر حكايات شهرزاد في هذه المرحلة المبكرة من مخطط «الليالي» عدداً من الشخصيات النسائية التي تتناسب مع نظرة السلطان شهريار للنساء، فهن جميعاً شبقات وخائنات. فهل كانت شهرزاد تحاول بخبث كسب ثقة السلطان وتعاطفه عبر تعاطفها مع «الشاب المسحور»، الذي كان ضحية لزوجته الخائنة، مثلما كان السلطان شهريار؟ وهل حاولت في تلك المرحلة المبكرة من السرد امتصاص غضب السلطان ونقمته، قبل أن تقدم نماذج مختلفة لزوجات مُحبات ومُخلصات مثل الأميرة بدور، وزَمرُّد، ومريم صانعة الطوق، والجارية تودد، وغيرهن من الشخصيات النسائية الإيجابية التي تظهر لاحقاً في الحكايات؟ تبقى صورة المملكة التي تتعايش

فيها جميع الأديان بسلام، عبر جو من التسامح الديني، صورة غريبة وشاذة في «الليالي»، فقلما يظهر اليهود في الحكايات، في حين يظهر النصارى غالباً بصورة سلبية، ويأتون بسلوك غير أخلاقي في أغلب الحكايات. وفي حكاية «علي شار مع زُمرُّد»، تُحذر البطلة الذكية حبيبها علي من بيع السِّتر المطرز الذي حاكته لرجل أزرق العينين، لكنه يخالف نصيحتها ويبيعه لبرسوم النصراني ذي العينين الزرقاوين، الذي لا يتوانى عن الإيقاع بعلي وخطف زمرُّد كي يبيعها لدلَّال العبيد، فهو إذاً شخصية وضيعة وجشعة. أما حكاية «علاء الدين أبو الشامات»، فتجري أحداثها في البحر الأبيض المتوسط، حيث يختطف القراصنة البطل لبيعه في أسواق مدينة جنوة، وهناك يجد مريم، الأميرة النصرانية التي تحولت إلى الإسلام، ثم قتلت والدها دفاعاً عن دينها الجديد. تتحيز الحكايات على وجه العموم لدين النبي محمد [عليه الصلاة والسلام]، دون غيره من الأديان والمعتقدات.

تدين التعاليم الإسلامية والمسيحية السحر الأسود، وعلى الرغم من أن حكايات «ألف ليلة وليلة» مليئة بصنوف السحر، فإن بعضه مباح والآخر محرم، غير أن الحدود بين النوعين غير واضحة تماماً في «الليالي»، ويُعاد ترسيم هذه الحدود وتجاوزها ليلة إثر ليلة، وربما كان وجود هذا الكم من السحر في هذه الحكايات أحد أسباب تدني شعبيتها في بلدها الأم، لكن هذا التنقل بين حدود السحر المباح والمحرم يظل، من وجهة نظر «الحكي» لا من وجهة نظر المعتقد، أرضاً خصبةً للسرد، والصراع، والدراما، والمزيد من الحبكات.

لا تُقدم الحكايات تعاطفاً مع الأديان المشابهة، بل تثير الثقافات المجاورة، التي تتبع ممارسات مشابهة، نوعاً من الاشمئزاز، ونلفي هذه الشعوب في «الحكايات» قد أُخضعت، وتمت السيطرة عليها عبر التاريخ، كالحضارة المصرية الوثنية القديمة، والزردشتية في القرون الوسطى. كما نجد هذا النموذج أيضاً في الكتاب المقدس، فقد كان ألد أعداء بني إسرائيل من تلك الأمم المجاورة لهم، كالكنعانيين الذين عبدوا الإله بعل. ويبقى القابض على زمام السحر، في كلِّ هذه الصراعات، هو الفاعل الحقيقي. أما القوى السحرية ذاتها، فتعتمد فضيلتها أو انعدامها على إيمان الشخص

الذي يمسك بزمامها. تُدين «الحكايات» أفعال الجن المارقين، لكن أولئك المارقين يمكن أن يستخدموا سحرهم في الخير كذلك، إذا أمرهم سيدهم بذلك.

لا تكشف النتائج عن صاحب الفعل بالضرورة في الحكايات، فقد يُقدِّم الجن الشرير خيراً لسيده بطريقة عشوائية، ويصادف الكثير من الأبطال هِبات عظيمة وصلت إليهم بطرق سحرية، بغض النظر عن مانحها. ومع ذلك، فجميع شخصيات الحكايات، وكذلك القراء، في حاجة إلى وجود متوحشين يحرسون الأبواب ليعرفوهم بأنفسهم، فدون هؤلاء المتوحشين، أو دون الآخر، كيف يتأتى التعرُّف على الوطن الحقيقي؟ تحتاج الحكايات إلى التحديق مليّاً في الآخر، للتعرَّف على الاختلاف، ومن ثم التعرُّف على الذات، فالآخر شديد الشبه بنا، وقد تختلط الأمور إن لم نمعن النظر.

تسلط كثير من الحكايات الضوء على الاختلاف بين الثقافة الإسلامية وغيرها من الثقافات، بيد أن عدداً قليلاً منها فقط يُبرز التشابه والتعايش كـ «حكاية الشاب المسحور»، التي ظهرت في ترجمات أخرى بعنوان «أمير الجزائر السود»، وهي تمثل نموذج الشرق الأوسط ومنطقة البحر الأبيض المتوسط في التعددية الثقافية والتعايش بين الأديان. هل ترجع تسمية «الجزائر السود» إلى الجزر البركانية قبالة سواحل صقلية، بشواطئها البركانية وصخورها السوداء؟ وهل ثمة ذاكرة ما بقيت من العرب الذين حكموا المكان سابقاً، ثم تبعهم النورمانديون الذين تبنوا تسامح من سبقوهم في توحيد اليهود واليونانيين والمسلمين في المدينة؟

تُبدي حكاية «الشاب المسحور» تسامحاً ملحوظاً وغير مسبوق في «الليالي» تجاه الزردشتيين أو المجوس من سكان المدينة، الذين تحولوا إلى أسماك حمراء بناءً على عبادتهم النار، فالساحرة تطلق شرورها تجاه جميع الأديان في المملكة بما فيها المجوسية. لا تأمر هذه الساحرة جنوداً من الجن المارقين لينفذوا طلباتها، كما أنها ليست جنية، بل تبدو وكأنها تنتمي إلى سلالة الساحرات القديمات، ربات السحر الأسود، مثل سيرسي وميديا، أو تلك الساحرات اللواتي كنَّ يُحطن بهيكل الملكة دايدو في ملحمة أنيد، مطلقاتِ التعاويذ ونافثاتِ الدخان (سنرى ذلك في الفصل القادم).

يتكرر ظهور السواد في هذه الحكاية ليؤكد سواد الفعل الذي تمارسه هذه الساحرة (السحر الأسود)، لكنه يشير أيضاً إلى الأقوام السود في الجنوب، حيث قوم عاد الذين تشير الدلائل التاريخية على وجودهم في منطقة القرن الإفريقي. وقد ظل ذكر قوم عاد الذين كفروا وعصوا ماثلاً في الذاكرة الشعبية قبل الإسلام، وربما كان العبد في الحكاية من تلك القبيلة المارقة.

ظلَّ مشهد ظهور الساحرة من حائط المطبخ أثناء محاولة الجارية طهي الأسماك الملونة مشهداً عصيًّا على التفسير، لكنه مشهد قوي التأثير، لما يعرضه من محاولة الساحرة وعشيقها العبد ردَّ المؤمنين من الديانات الأربعة عن دينهم، متمثلين في الأسماك التي تقول إنها باقية على العهد، ولن تتبع أهواء الساحرة، وعندها تقوم الساحرة أو عشيقها بحرقهم فيتحولون إلى أسماك متفحمة سوداء. ثمة مشاهد أخرى في الحكاية تكرس مشاهد العبادة، وإن كانت وثنية في مجملها، كإخلاص الساحرة لعشيقها، وقدومها إليه يومياً في القبة، عبر مشهد يُذكر بطقوس العبادة في مصر القديمة.

تبقى هذه الساحرة واحدة من أكثر الساحرات وحشية في الحكايات، ويُظهر نسبها أنها تمثل العدو؛ أي ثقافة ما قبل الإسلام البائدة، بما تتضمنه من معرفة بالسحر وممارسته. وهكذا، تقدم حكاية «الشاب المسحور» هذا السحر والشغف بالعشيق القذر بوصفهما رمزاً للسحر الوثني الكريه المبغوض، والغريب عن الثقافة السائدة لدى عموم المؤمنين، لذا فلا بد من طرد هذا السحر ورفضه، وإن اقتضى ذلك السماح بظهور بعض الأديان الأخرى.

ويمكننا القول في النهاية إن حكايات «ألف ليلة وليلة» ليست مكاناً آمناً للاختلافات العرقية، فهي تنحو نحو التشكيك في الأعراق الأخرى من أقصى الشرق حتى أقصى الجنوب، وكثيراً ما نجد في الحكايات أن أقوى أنواع السحر جاءت من مصر، أما السحرة الأشرار فهم من المجوس سكان بلاد فارس، كما جاء في حكاية «حسن البصري»، حيث ظهر الساحر الخيميائي. هكذا، تنفي الحكايات تهمة السحر وتلصقها «بالآخر»، مثلما حدث في الغرب لاحقاً، حين فُصلت تمثيلات السحر عن التفكير العقلاني، ورُفضت بقوة فكرة وجود أي تشابه بينهما.

الفصل الخامس
مواقف مصرية

«يا لروح مصر الخادعة! يا لهذا السحر القاتل
[...]
مثل غجري عابث طليق
جرتني إلى قلب الضياع».

شكسبير، أنطونيو وكليوبترا

(1)

أحب المؤرخ الإغريقي هيرودوت مصر كثيراً، وسافر إليها مرات عديدة، وأعلن في كتاباته أن «أسماء الآلهة جميعاً عُرفت في مصر منذ بداية الزمان..»، وقد أرَّخ للمعرفة المصرية بأسلوب متفرِّد وموسوعي، شمل كل ما يتعلق بالحضارة المصرية، مروراً بأصل تمثال أبي الهول، وإمكانية أكل التماسيح، ووصولاً إلى عملية التحنيط وأسرارها. وخلال تأريخه وعرضه لكل ذلك، كان هيرودوت يؤكد دائماً أصالة الحضارة المصرية وتفوقها، ويقول في ذلك:

«لقد كان المصريون أول من ابتدع طقوس العبادة واللاهوت وعلموها للإغريق.. كما قاموا بتدوين السجلات عن ماضيهم وحاضرهم، لذلك فقد أصبحوا مصدراً للمعرفة من بين جميع الأمم التي أعرفها.

واستطاع المصريون كذلك التنبؤ بمستقبل الإنسان من تاريخ ميلاده، فعرفوا الشخصية التي سيكون عليها وحظوظه في الحياة، وحتى تاريخ وفاته، وهو اكتشاف أخذه الإغريق بعين الاعتبار فيما بعد. وسجَّل المصريون كذلك جميع الإشارات والعلامات التي لاحظوها في الكون، واحتفظوا بسجلات مكتوبة لملاحظاتهم حول هذه الاشارات والظواهر الغريبة، ليستفيدوا منها مستقبلاً في توقع نتائج مشابهة تصاحب تكرارها اللاحق».

لقد قدَّم هذا المؤرخ الإغريقي مفتاح الإعجاب والافتتان بحضارة مصر القديمة والمعرفة المكنونة داخلها، وهو الجمع بين الوسائل العقلانية كحفظ السجلات والعادات السحرية الغريبة، وقد ظلت هذه الحضارة مقرونة على الدوام بالعلوم الرائعة كعلم الأدوية، وعلم الأحجار الكريمة، والهندسة المقدسة، والتعاويذ، والعرافة (التكهن بواسطة الأحلام، أو ضرب الرمل، وغيرها). كلٌّ هذه التداعيات المرتبطة بحضارة الفراعنة وأهرامهم لاتزال تهيمن على ثقافة السحر، بما فيها حكايات «ألف ليلة وليلة» لعدة أسباب، منها ما هو تاريخي.

كانت مصر المصدر الأساسي للحكمة الهرمسية (النسكية) في العصور القديمة، وظلت كذلك بالنسبة إلى أوروبا عصر النهضة، فقد قدَّم مارسيليو فيشينو الحكمة المصرية كأنها رسول الحكمة الإلهية. أما أثناسيوس كيرشير، فقد حاول فك رموز اللغة الهيروغليفية، وتخيَّل أنها تحمل الحكمة المسيحية وتعاليمها. كما جسَّد موزارت وزميله واضع الكلمات الأوبرالية إيمانويل شيكانيدر الرموز الماسونية المصرية في عملهما الغنائي المشترك «الناي السحري، 1791». أما مشعوذو القرن التاسع عشر والقرن العشرين، فقد تراوحت مساهماتهم من ادعاء قوى سحرية خارقة كمدام بلافنتسكي في روسيا، إلى المؤدين في العروض المسرحية الذين يحكون قصصاً لا تنتهي عن لعنة الفراعنة وأسرار الاهرام. كان جيوفاني باتيستا بيلزوني أحد أول محركي حالة الهوس بالمصريات في القرن التاسع عشر، وقد لا يكون ذلك صدفة إذا ما علمنا

أنَّ الرجل بدأ حياته المهنية لاعب سيرك (عام 1821) في «القاعة المصرية» في منطقة بيكاديلي اللندنية، وهي قاعة عرض كانت تُستغل لعروض التسلية التي تجمع بين العلم والخدع السحرية، وهناك كان جيوفاني يحكي مغامراته في الأقصر ومناطق أخرى من مصر، فاجتذب جمهوراً كبيراً ظلَّ يتابعه سنة تلو أخرى. أما «القاعة المصرية»، فقد كانت حالة فريدة بالنسبة إلى الجمهور في ذلك الوقت، وتأثرت الحركة الثقافية آنذاك بوجودها، فظهرت مجلات باسم «أبي الهول» و«جني»، واختار أحد الممثلين اسم «علي بيه» اسماً فنياً له، وأخذ يرتدي من الملابس ما يتناسب مع شخصيته الجديدة، وقد اكتسب ديفيد شارلز ليمي شهرةً واسعة بعد اختياره لهذا الاسم.

قامت الكاتبة البريطانية إيديث نيسبت بزيارة لقسم المومياوات المصرية في المتحف المصري، لشحذ أفكارها واستلهام بعض الخيال لحكاياتها، والتقت هناك واليس بادج؛ حارس قسم الآثار المصرية والأشورية في المتحف، الذي كان خبيراً في اللغة الهيروغليفية أيضاً، فتوطدت علاقتهما، وأخذ يشرح لها في كلِّ زيارة أسرار التعاويذ المصرية المكتوبة في أوراق البردي، ويطلعها على استخدامات الأدوات الموجودة في المجموعة المصرية، فكانت نتيجة تلك الزيارات مؤثرة جداً على إديث، فمن جهة أقامت علاقة رومانسية عابرة مع بادج، ومن جهة أخرى وظَّفت سحر الأفكار والمعلومات التي حصلت عليها في قصة جديدة أصبحت فيما بعد أشهر أعمالها في أدب المغامرات للأطفال، وهي قصة «حكاية مفتاح الحياة (1905)»، عن مجموعة من الأطفال يسافرون في مغامرة، فيجدون حورية من الرمل.

لم يَخبُ الاهتمام بالسحر المصري يوماً، وقد ظهر ذلك بوضوح خلال المعرض الذي أقامه المتحف البريطاني عامي 2010-2011، بعنوان «كتاب الموتى»، إذ لقي المعرض نجاحاً كبيراً بين الجمهور، وقد كشف المعرض عن ثقافة الموت لدى المصريين، وكيف تهتم بمساعدة الميت على الوصول إلى العالم الآخر بسلام، من خلال تعليمات أو تعاويذ محددة كُتبت في كتاب الموتى كـ«تعويذة عدم العمل في العالم الآخر» أو «تعويذة صنع النعش» أو «تعويذة التحول إلى عنقاء»، وهكذا. وقد عُرضت تلك البرديات السحرية للمرة الأولى بحجمها الكامل في أثناء المعرض، للاطلاع على ما

جاء فيها من تعليمات وتعاويذ، وقد عكست هذه البرديات احتراماً شديداً للموت والموتى في الثقافة المصرية القديمة، قد لا نجده اليوم في تصوير الموت في ثقافتنا الواقعية.

لقد سيطرت مصر على جغرافية السحر الرائعة دوناً عن جميع البلاد التي اعتنقت الإسلام، وإذا كان من المستحيل تتبع كل الخيوط التي حاكت خلفية «الليالي» الدرامية من السحر المباح والحرام، فإن جميع مصادر هذه الخيوط متجذر في الأساطير القديمة، وحتى في التاريخ الديني. وتبقى مدينة القاهرة مسرحاً حيوياً تجري فيه كثير من أحداث حكايات «الليالي»، كما أنها كانت مصدر أهم مخطوطين لحكايات «ألف ليلة وليلة» بعد مجموعة جالان السورية، وقد عبقت الحكايات الموجودة في هذين المخطوطين برائحة السحر المصري في تاريخ الخيال.

(2)

دعا فرعون هارون وموسى [عليهما السلام] إلى منافسة مع سحرته، وكان هارون كبير أحبار اليهود، فرمى بعصاه أولاً فتحولت إلى حية، «ثم تبعه سحرة مصر فألقوا بعصيهم التي تحولت بفعل السحر إلى ثعابين» (سفر الخروج 11:7)، لكن عصا هارون ابتلعت ثعابين السحرة المصريين بعد ذلك، وحاول السحرة لاحقاً رد السحر على هارون وموسى، لكنهم فشلوا.

تذكر «الليالي» ضمن سحرتها ومشعوذيها «سحرة وحكماء» من الفراعنة المذكورين في الكتاب المقدس. أما موقف الكتاب المقدس من السحر المباح والحرام، فهو موقف مثير للاهتمام، ولاسيما عند وصف العمل البطولي الذي قام به موسى وهارون في هزيمة السحرة المصريين، على الرغم من أَن فِعل الطرفين واحدٌ، وهو ممارسة السحر، وتحويل العِصي إلى ثعابين. يرى الكتاب المقدس أن الاختلاف بين الطرفين يكمن في الإله المعبود، وما فِعل الطرفين في الحقيقة إلا امتحان لقوة الإله الذي يعبده كل طرف.

لقد أعيدت رواية تلك القصة في معرض التحذير من الوثنية في القرون الوسطى، وقد وردت في أحد نماذج القصص الشرقية إبان القرن العاشر، وهو قصة بعنوان

«عجائب الشرق»، حيث يلتقي الساحران المصريان مجدداً على النحو الآتي: «بعد وفاة الساحر جانيس، يفتح أخوه مامبرس كتاب السحر ليستدعي روح أخيه من الجحيم، فيحضر الأخ ويخبره أنه استحق هذا الجزاء لمعارضته موسى وهارون، وينصح أخاه بعمل الخير في أثناء حياته...»

تميز الأدب الهيلنستي بوجود نوع من السحر ترددت أصداؤه لاحقاً في الأدب العلماني في المنطقة. فعلى سبيل المثال، يرد ذكر الفرعون الأخير نكتانيبو في «أدب الإسكندر»، ويصُوَّر أنه ساحر ذو قوى عظيمة، يستطيع تغيير شكله من حالة إلى حالة، وقد خلَّف كتاب «أدب الإسكندر» أثراً واضحاً على حكايات «ألف ليلة وليلة» والفولكلور الشرقي عموماً، كما أضافت الحكايات المتعلقة بشخصية الإسكندر الأكبر الأسطورية لوناً زاهياً لسجادة الفلكلور الشعبي، بما في ذلك بعض حكايات «الليالي».

بدأت الرواية الإغريقية بالتشكل في القرن الثالث قبل الميلاد، بعد وفاة بطلها الإسكندر، وظلت في تطور مستمر حتى كُتبت في القرن الثالث بعد الميلاد، وهو أدب حافل بالأساطير حول حياة الإسكندر، بما في ذلك قصة تحدثت عن مولده، وفيها أن الفرعون نيكتانيبو التجأ إلى مقدونيا بعد أن استولى الفرس على عرشه، ويصبح هناك نبياً مصرياً وعرّافاً. أما أولمبيا؛ زوجة فيليب المقدوني، فلم تُرزق بوريث للعرش من زوجها، وخافت أن يتخذ فيليب زوجة أخرى بعد عودته من حملته العسكرية، فلجأت إلى العراف المصري نيكتانيبو بحثاً عن المشورة. ينظر العراف إلى طالعها، ويخبرها أنَّ عليها أن تنتقم من فيليب بمعاشرة «إله مُتجسّد هو عمون؛ إله ليبيا، الذي سيمنحها الطفل الذي تريد»، ويصف لها الإله بقوله: «إن له شعراً ولحية من ذهب» وله قرون ذهبية تخرج من جبينه، فتصدق أولمبيا حديثه وتذهب. وفي الأثناء، يُعد نيكتانيبو صورة للملكة من الشمع، وينقش عليها اسمها ويرشها بالأعشاب، وبهذا السحر الذي أعدَّه يتمكن من التحكم في عقلها. يظهر لها بعد ذلك في الحلم متخفياً في صورة الإله، ويعاشرها في حلمها. وهكذا، فعندما يزورها مرةً أخرى في الواقع لا في الحلم، متخفياً وراء الشعر واللحية الذهبيين، ترحب به

وتقول: «كان لقائي به في الحلم ممتعاً»، فتسمح له بمعاشرتها مرة تلو أخرى، وبعد هذه اللقاءات السحرية يولد الإسكندر. يغضب فيليب بشدة بعد عودته من الحملة، فقد وجد ابناً له وُلد في غيابه، لكن العراف المصري يواصل حيله وسحره وتقمصه عدة أشكال، حتى يقنع فيليب في النهاية أن والد هذا الطفل هو الإله عمون بالفعل.

تنسجم هذه القصة مع مبادئ الأسطورة التي تنص على أن بطلاً مقدساً مثل الإسكندر لا بد أن يولد في ظروف سحرية إعجازية، لكنها تكشف عن هذه الظروف أيضاً بواسطة العراف. وتؤسس القصة أيضاً – في وقت مبكر– لصنعةٍ مهمة في السرد، سيجري استخدامها بعد ذلك، وهي نِسبة الغموض والقوى السحرية إلى شخص أجنبي غريب، أو ساحر من مكان بعيد. وبالطبع، فإن الساحر المصري في هذه الحكاية مناسب تماماً لهذه الغاية.

يظهر نيكتانيبو في هذه القصة ساحراً مجوسياً من نوع آخر:

> «كان نيكتانيبو بارعاً في فنون السحر، ففاق الناس جميعاً وعاش في هناءة. إذا هاجمته قوة معادية، لا يُعد لها الجيوش ولا يستعد لحربها، بل يحضر وعاء ويملؤه ماءً، ويقرأ عليه من تعاويذه، ثم يحرك بيديه سفناً ورجالاً من الشمع يضعهم داخل الإناء. يرتدي بعد ذلك رداء الأنبياء ويحمل بيده عصاً أبنوسيةً، وينادي على الآلهة والأرواح العلوية والشياطين السفلية فتدبُ الحياة في الأشكال الشمعية التي صنعها في الإناء، وعندها يبدأ بإغراق السفن في الإناء، لتغرق في الوقت ذاته سفن الأعداء التي جاءت لمحاربته في البحر. حدث كل ذلك بسبب خبرة ذلك الرجل بفنون السحر».

ثمة مخطوطة لأدب الإسكندر في المكتبة الوطنية في ويلز تتضمن هذه القصة، وفيها صورة جميلة رُسمت للفرعون وهو يعبث بأقدار السفن في حوض أمامه، مستخدماً سحره، وكأنه يتحكم في عالم مصغر. إنها فكرة تتردد في «الليالي»، وقد

غدت فيما بعد عماداً أساسياً للنظريات الإنسانوية العلمية في عصر النهضة الأوروبي، وظل موضوع سحر الغرباء موتيفة أساسية في تاريخ الحكمة وأدب العجائب عموماً. وعندما حاول فيشينو، وجون دي، وفرانسيس بيكون وكيرشير استحضار شخصيات السحرة والخيميائين والفلاسفة والمشعوذين كما فعل الذين سبقوهم، ارتبطت هذه الشخصيات غالباً بالشرق أو إفريقيا، فموسى، والملك سليمان، والسبيليات، شخصيات تنتمي جميعاً إلى خارج حدود العالم المعروف لديهم، فهي إما فارسية أو هيلسبونتية (شمال غرب تركيا حالياً)، أو أرتيرية (منطقة البحر الأحمر حالياً)، أو فريجية (منطقة الأناضول حالياً)، ولقد وصل الخيال إلى ملكة سبأ أيضاً. أما هرمس الهرامسة، الذي تربع على عرش الحكمة الإلهية في الأساطير الإغريقية، فقد جمع بين قوة «تحوت»؛ إله الحكمة الفرعوني، الذي اخترع الحروف، وهرمس الأولمبي؛ إله الأسرار والرسائل والكتابة. منح هرمس الهرامسة اسمه للدراسات الهرمسية، وسيطر على الدراسات الإنسانوية في إيطاليا التي تضمنت الدراسات الكلاسيكية في السحر والعلوم، وثمة صورة رائعة له في كاتدرائية سيينا في إيطاليا، إلى جانب صور أخرى للسبيليات (وهن نبيات حسب الأساطير اليونانية)، ومن بينهن نبية سوداء.

لقد وقع عبء البحث عن هذه المعرفة على عاتق «الليالي»، التي قدمت حكاياتُها التعبير الدرامي الأكمل لهذا النوع من السحر، لكن ذلك ليس السبب الوحيد، فقد توجَّه المفكرون والكتاب الأوروبيون نحو «الليالي» لبناء أنظمة خيالية تستحضر الرؤى، وتحلل الظواهر المختلفة، تاركين خلفهم ثقافتهم الغربية وما فيها من تقاليد عريقة في السحر، وكأنهم كانوا في حاجة إلى الاعتقاد بأنهم يُفسرون حكمة الغريب القديمة، ويتحدونها كذلك.

يستخدم فيرجل مناورة خيالية مماثلة في أحد أهم مشاهد السحر في الأدب الكلاسيكي، وهو مشهد موت دايدو؛ ملكة قرطاج في ملحمة أنيد بعد أن هجرها أينيس. تنادي الملكة أختها لتساعدها في إعداد هيكل محرقتها، الذي تضع فيه بقايا ذكرياتها مع أينيس، بما في ذلك السرير الذي جمعهما:

«أختي آنا، هنئيني! لقد وجدت الطريقة التي ستعيده إليَّ، أو تُخلصني من حبه. هناك عند حدِّ البحر حيث تغرب الشمس، توجد بلاد إثيوبيا على حافة العالم، وهناك يقف العملاق أطلس حاملاً عامود السماء. لقد أخبرتني بذلك كاهنة تسكن تلك البلاد وتحمي معبد هسبردس. إنها من أطعم التنين... ويمكنها أن توقف جريان النهر، وتعكس حركة النجوم، وبمقدرتها أن تستدعي الأرواح في الليل...».

تكذب دايدو في هذا المشهد عندما تقسم لأختها أن تلك الكاهنة أعطتها تعويذة تعيد لها أينيس أو تخلصها من حبه، لأنها في الواقع كانت تُعد طقوس انتحارها.

وطبقاً لجغرافيا العالم القديم كانت حدائق هسبرس تقع خلف أعمدة هرقل، قرب سلسلة جبال أطلس، فيما يعرف اليوم بالمغرب؛ لقد تبع فيرجيل سابقه هوميروس في تسمية تلك المنطقة بـ«إثيوبيا»، وهي تقع خلف البحر في الجزء الأول من الإلياذة، ومن ثَمَّ فهي في إفريقيا (من المدهش أن معظم السحرة في «الليالي» ينتمون إلى البلاد ذاتها كمصر، وشمال إفريقيا، وإثيوبيا وبلاد فارس والهند).

يصف فيرجيل لاحقاً تلك الكاهنة الإفريقية وهي تدور حول هيكل محرقة دايدو محلولة الشعر، صارخةً بصوت كالرعد، وناثرةً الماء المسحور الذي جلبته من العالم السفلي، لذلك فهي تمارس السحر الأسود كما يقول فيرجيل، وهو يصفها بالمتوحشة التي تستحضر آلهة العالم السفلي، وتبدو كأنها الإلهة هكيت صاحبة المشاعل الثلاث وهي تمارس طقوسها حول الهيكل.

تحوي ملحمة فيرجيل الوطنية مشاهد عدة لساحرات، مثل مشهد المحرقة، ومشاهد أخرى يلتقي فيها أينيس بساحرة أخرى. ومع ذلك، فلا تنتمي هذه الملحمة إلى فلكلور الحكاية الخرافية. وبالمقابل، تبدو الرومانسية الهيلينستية الإغريقية واللاتينية أوضح بكثير في عرض الأعاجيب بطريقة «ألف ليلة وليلة». وفي حكايات «إثيوبيكا» للكاتب الإغريقي هيليدورس، نجد الكثير من الخيال في حوادث استثنائية تجري لمحبين فرقتهم الأقدار، وأطفال فقدوا ذويهم، وكل ذلك عبر حكايات

داخل حكايات. وتعتمد حبكة هذه الحكايات على إنجاب ملكة إثيوبيا فتاة بيضاء، وافتضاح أمرها، ثم تجمع الحكايات خيوطها بعد ذلك في اتجاه التسليم والمصالحة وإظهار حماقة الحكم على مظاهر الأشياء دون جوهرها.

يرى كثير من النقاد اليوم أن الرومنسيات الإغريقية كانت نذيراً بقدوم الرواية، لكن «الإثيوبيكا» تبقى شكلاً أدبياً مبشراً بقدوم الشكل المجازي للقصة الخرافية، التي تبلورت لاحقاً في حكايات «ألف ليلة وليلة».

وتبقى رواية «تحولات لوشيوس» أو «الحمار الذهبي» من أفضل أدب العجائب في العصور القديمة، وقد كُتبت باللغة اللاتينية في القرن الثاني الميلادي، وفيها نموذج مهم لقصة الحب الخرافية من خلال قصة «كيوبيد وسايشي». وُلد كاتب هذه الرواية أبوليس في مادورا، حيث ليبيا اليوم، وحوكم بين عامي 158-159 في مدينة صبراته الواقعة على سواحل شمال إفريقيا، وتزوج أرملة ثرية أكبر منه سناً، فاتهمه أهلها أنه استعمل السحر للسيطرة على عقلها، وحوكم بهذه التهمة، فقرر أن يثأر لنفسه بتأليف دفاع مؤثر جداً عن السحر يهاجم فيه مُتهميه. سُمي هذا الكتاب «عن السحر»، وقدَّم فيه أبوليس دفاعاً إبيستيمولوجياً لا يعتمد على عبادة آلهة مزيفة، وقال إنه يؤمن بوجود أرواح وسيطة بين الخالق والبشر، وعزَّز دفاعه بأفكار أفلاطون، وأشار أيضاً إلى تجارب انتقالية، تنتقل فيها روح الحالم إلى أصلها السماوي عند النوم، كما أقرَّ أنه نجح في علاج الكثير من الأمراض، لكن ذلك يرجع إلى معرفته بعلم العقاقير وعلم النفس لا السحر، وأنكر أي علاقة له بالشعوذة. ولقد اتهمه أعداؤه بصنع تماثيل وهياكل للأشباح والأرواح، فرد عليهم بعرض أعماله الفنية على الملأ، وكانت أعمالاً فنية جميلة، فأخذ يتحدى الحاضرين بقوله: «أهذا ما تسمونه أرواحاً وشياطين»؟ ثم أخذ يوضح جمالية تماثيله وواقعيتها وشبهها بالبشر، قائلاً: «من يجرؤ على القول إن هذه صور الأشباح والشياطين؟ إنها صور إلهية، ومن يظن أن هذه هي صور الأشباح، فهو من يستحضر الأشباح».

تظل رسالة أبوليس مصدراً غير موثوق، فمن غير المؤكد أنه قال ذلك في أثناء المحاكمة، ولا نعرف على وجه الدقة إن كان قد حوكم فعلاً. ولكن، إن حدث ذلك

بالفعل، فقد انتقم لنفسه بكل تأكيد، ويبدو أنه عاش حياة هانئة مع زوجته، التي قال إنه قد أحبها حقاً. إن موقفه من السحر يظهر بوضوح أكثر في روايته «الحمار الذهبي»، التي تتراوح بين حكاية عن العجائب ومسرحية هزلية، وقد تصل إلى بحث عن الحكمة الماورائية. تقدم هذه القصة أصنافاً مدهشة من السحر، إذ يطلي البطل جسده بطلاء سحري يحوله إلى حمار، أما الساحرة هنا فتعيش في تيسالي؛ موطن السحر في العصور القديمة، وتنتهي الحكاية في مدينة روما. ومع ذلك، فإن قدر البطل محكوم بتداعيات قوى مصرية تظهر في السرد، وترتبط بالإلهة إيزيس، التي يعود الحمار بفضلها إلى طبيعته البشرية الأولى، ثم يلتحق بكهنتها.

يكشف هذا الكتاب عن حكايات مليئة بالسحر والغموض والإيروسية والأحلام الروحانية، كما أنه يستخدم أسلوب القصص المتداخلة، وينتقل بين سجلات لغوية مختلفة من المثالية إلى الفحش الصريح، ويبقى من أفضل الكتب التي مهدت الطريق لظهور الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه حكايات «ألف ليلة وليلة».

(3)

إذا نظرنا إلى ظهور المشعوذين من خلال عدسة «الليالي»، وتفحصنا سماتهم، سنلحظ وجود نمط محدد تتداخل فيه الغرابة والمعرفة السحرية، وبخاصة في رموز المعرفة السحرية المصريَّة. ومع ذلك، فالمشهد التاريخي معقد نوعاً ما: لقد أوقع دانتي العذاب بشخصية [الرسول الكريم] محمد في قصيدته الشهيرة، لكنه أشاد بالعلماء المسلمين في نقلهم المعرفة الإغريقية إلى العربية (فكلمات مثل الجبر والخيمياء في العلوم تشهد على جهود البحاثة العرب). لقد شهد العالمان الإسلامي والمسيحي فترات كثيرة من العداء الديني والسياسي خلال توسع الإمبراطورية الإسلامية والحروب الصليبية، بيد أن الباحثين الأوروبيين لم يتوقفوا يوماً عن النهل من الفلسفة والعلوم الشرقية، دون أن يُكفروها أو ينكروها، وظلت المعرفة تصل إلى الجميع بغض النظر عن دياناتهم، لتشمل كل الباحثين عن الغموض، وتروي ظمأ الساعين إلى الحقيقة. لكن هذا التبادل المعرفي بين الشرق والغرب – عبر المترجمين من الطرفين–

تغيَّر خلال العصور الوسطى وعصر النهضة، وأخذ يضعف تدريجياً مع نمو السلطة العثمانية، حتى تراجع، واتخذ أشكالاً أخرى.

سعى الأوروبيون في أثناء عصر النهضة إلى معرفة فنون السحر، وكان منهم باحثون عظام مثل مارسيليو فيشينو، الذي كان أول من ترجم كتب أفلاطون من الإغريقية إلى اللاتينية، بيد أن السعي وراء فنون السحر عبر الخيمياء وعلوم الفلك وعلم الأعداد كان أمراً مثيراً للشبهات في ذلك الوقت، لأن محاكم التفتيش لاحقت كل ما يتعلق بهذه العلوم ومن يطلعون عليها، حتى إن فيشينو تعرَّض للتحقيق، ونجا بأعجوبة عام (1489)، بعد أن تمكن من الهرب. لكن كان ثمة آخرون لم يحالفهم الحظ كالقس والباحث جيوردانو برونو، الذي أحرق في روما عام (1600)، وآخرون كثر أحرقوا أو أخرسوا دون أن يتمكنوا من إكمال أبحاثهم.

لطالما كانت الحدود الفاصلة بين الإيمان والدين من جهة، والسحر والعلم من جهة أخرى، حدوداً معقدة تتغير بتغيُّر العلاقة بين الأركان السابقة. ما الشعوذة؟ وما السحر المباح؟ أهي ممارسات وثنية أم عِرافة؟ أو ربما طقوس مقدسة؟ ما أفضل الطرق للوصول إلى العلم؟ كل تلك الأسئلة كانت مثار نقاشات طويلة بين المحامين ورجال الدين، وخلفت وراءها كثيراً من الضحايا. ومع ذلك، فقد بقيت الفنون الحصرية، بما فيها فن السحر والخيمياء، ضمن التراث الفكري الكلاسيكي حتى القرن السابع عشر، حتى إن العالم الشهير نيوتن بحث بالتفصيل في نصوص الخيمياء. أما ما ليس معروفاً من جانب عامة الناس، فهو أن علماء لهم وزنهم في العلم التجريبي كالكيميائي المعروف روبرت بويل، والطبيب الباحث السير توماس براوني، رفضوا التفسير الفيزيائي لعمل العين، الذي قدمه الفيلسوف هوبز، بحجة أن الإنجيل حافل بالرموز والإشارات والأعاجيب التي لا بد أن يتقبلها المسيحيون، لأنها نصوص مقدسة. وقد حاولوا إثبات وجود عوالم الأرواح على أسس تجريبية، ويقول السير توماس براوني في هذا المجال: «لا يمكنني أن أفهم كيف يتجاهل عدد كبير من العلماء وجود الماورائيات، مُدمِّرين بذلك الهيكل التراتبي للمخلوقات. إن إنكار وجود الأرواح والساحرات، التي طالما آمنت شخصياً بوجودها، أمر غير مقبول، وما أظن

هؤلاء إلا من الملحدين».

ظهرت الجوانب الشريرة من الحكمة السحرية بوضوح أكبر في عصر التنوير والعصر الحديث، مقارنة بالعصور الوسطى وعصر النهضة، حين كانت الحكمة تأتي من الشرق. لقد أدى فصل العلم عن السحر أثناء رحلة البحث عن العقلانية في القرن الثامن عشر إلى رفض علوم السحر رفضاً باتاً، بعد أن كانت أحد فروع العلوم التي بحث فيها مفكرون كبار مثل هرمس الهرامسة، وابن سينا، وماريا هبرايا، وتوماس الإكويني، بغض النظر عن معتقداتهم الإيمانية ومجالاتهم البحثية. وهكذا هُمش العلماء المسلمون والخيميائيون بحلول القرن التاسع عشر، وظل بعض الباحثين الإغريق واليهود على القائمة المُعترف بها للمراجع العلمية، ولم يعد أحدٌ يبحث في تلك الفروع من المعرفة، كما أُخفيت جهود من بحثوا فيها، وبقيت في الظل كما حدث مع نيوتن، الذي حاول دراسة الهندسة المقدسة، التي اتبعها سليمان في بناء معبده، بالإضافة إلى أبحاثه حول النجوم والأبراج وعلاقتها بالتنجيم، وقد ظلّت ملاحظات نيوتن في هذه المواضيع بعيدةً عن أعين الباحثين حتى وقت قريب، عندما أصبحت متاحة، ويجري الآن فحصها وتحريرها. ثمة لوحة مرسومة بالألوان المائية بريشة جون وايت تُقدم لمحة تاريخية عن الموقف العام من السحر آنذاك، وقد كانت هذه اللوحة أول رسم لرجل هندي بريشة فنان إنجليزي في الأمريكتين، ويظهر فيها الشاب الهندي «الطائر»، الذي يرتدي جلود الحيوان وريش الطيور، وهو يقفز في اللوحة. وتكشف صورة الشاب عن تغيُّر إيديولوجي في الموقف من السحر. لقد كان وايت في فرجينيا ما بين عامي 1580-1585 في أول مستعمرة فاشلة لشركة فرجينيا، وجاءت هذه اللوحة ضمن مجموعة من الدراسات عن الطقوس الهندية المحلية، واختار لها اسم: « الطائر»، ليلفت الانتباه إلى قفزة الشاب، والطائر المعلق على جانب رأسه، فالشاب هنا يحاول الطيران: أطرافه ممدودة، وأصابعه تشبه في أطرافها جناح طائر، حتى إن إبهامه يرتفع عن الأرض، وكأنه يوشك أن يُحلِّق، كما تظهر المروحة المعلقة إلى جانبه مفتوحة، فيما يشبه ذيل طائر، فضلاً عن استطالة غير عادية في رموش عينيه، وكأنها أجنحة أخرى، وقد اعتنى وايت برسم الشعر، فظهر وكأنه

زغب خفيف مما ينبت على أجساد الطيور الصغيرة، وأضاف جلود الحيوانات المعلقة إلى خاصرته ليمنحه هيئة حيوانية تضج بالحياة.

صُنفت هذه اللوحة عام 2007 تحت تعريف: «لوحة مائية تصوِّر أحد رجال الشامان من شعب الفونكوين»، غير أن هذه الرؤية للوحة لم تكن مقبولة لدى الجميع في السابق. ففي عام 1590، أعاد الناشر ثيودور دي بري تسمية اللوحة لتصبح «المشعوذ»، وأرفقها بالتعريف التالي: «كان في فرجينيا مشعوذون يقومون بأمور غريبة لا تتفق مع الطبيعة، ويتواصلون مع الشياطين لكشف أسرار أعدائهم، ويستخدمونهم لأمور أخرى أيضاً، وعادة ما يحلقون رؤسهم، ويربطون طائراً أسود فوق الأذن دلالة على مكانتهم... ويستمع السكان إلى ما يقوله هؤلاء المشعوذون ويصدقونه».

ظهر مصطلح المشعوذ في العصر الإليزابيثي ليصف من يستخدم فنون السحر لأغراض خبيثة، وهو مصطلح يحمل معانيَ سلبية كثيرة من الخداع والأذى المرتبطين بالشياطين، ويقول شكسبير في مسرحيته ماكبث على لسان الأخير وهو على فراش الموت: «لا يصدقن أحدكم هؤلاء المشعوذين، فهم يخدعوننا». ولقد ظهرت تنويعات أخرى لصورة «الطائر»، لاحقاً ضمن منشورات دي بري، لكنها كانت أقرب هذه المرة إلى معتقدات الدوائر البريطانية البروتستنتية في ذلك الوقت، فقد ظهر الرجل الهندي وهو يركع ويده على قلبه أمام وحش يقف على جمجمة حيوان، في إشارة إلى عبادة الشيطان، وقد كتب الملك جيمس ذاته دراسة عن السحر والشياطين بعنوان: «دراسة الشياطين»، نُشرت بعد ست سنوات من كتاب هريوت «تقرير حقيقي ومختصر».

سادت أجواء من القلق في فترة ما بعد الإصلاح تجاه الممارسات الدينية الكاثوليكية والسحر، تراوحت بين الانجذاب والرفض في القرن الذي سبق وصول حكايات «ألف ليلة وليلة» إلى أوروبا. وقد كانت الصراعات بين الطوائف المسيحية على أشدها في ذلك الوقت، وظهر ذلك في أعمال أدبية مختلفة شخَّصت المشعوذ والساحر وموقف المسيحية بمعتقداتها المختلفة من تلك الشخصيات، كالساحر مارلو في مسرحية دكتور

فاوست، وشخصية بروسبيرو في مسرحية العاصفة لشكسبير، وحتى شخصية بولينا في مسرحية حكاية شتاء. وفي خضم هذه الصراعات، فتحت بعض الإطلالات على ثقافات العالم خارج أوروبا، كثقافة الأمريكتين، وثقافة البحر الأبيض المتوسط، الباب أمام وعي جديد بوجود أفكار أخرى حول الروحانيات والماورائيات. كان الدكتور جون دي؛ الباحث والرياضي العظيم، أحد المستثمرين في مشروع الاستيطان في فرجينيا، وقد كان مشعوذاً معروفاً، ولايزال المتحف البريطاني يعرض قرصاً بازلتياً مصقولاً يشبه المرآة كان جون يستخدمه بالتعاون مع مساعده إدوارد كيلي في التنجيم والتنبؤ بالمستقبل، وترجع هذه المرآة إلى شعب الأزتيك في أمريكا الجنوبية، لكن أحداً لا يعرف على وجه الدقة كيف وصلت إلى إنجلترا، غير أننا نعرف أنها انتقلت من جون دي إلى يدي العالم الآثاري هوراس ولبول، وبقيت ضمن مجموعته إلى أن نقلها إلى المتحف البريطاني. ثمة أيضاً مائدة سحرية كان جون دي يستخدمها لاتزال موجودة في أكسفورد في متحف تاريخ العلوم ضمن مجموعة الفلكي وليام ليلي، وهنا تظهر بوضوح الوشائج العميقة التي تربط بين السحر والتنجيم والعلم والإمبراطورية والتنوير. لم يكن السحرة أمثال جون دي غرباء في محيطهم، لكنهم اتخذوا مكاناً في عالم كانت فيه الحكمة مرتبطة بأزمنة غابرة وبقاع بعيدة. وقد ظل الشرق الغامض مصدر الحكمة، موضوعاً جوهرياً في عدد كبير من الأعمال الأدبية خارج نطاق البحث الأكاديمي، ولعل أوضح هذه الأعمال «مطويات ربلاي»، وقد سميت باسم الكيميائي الإنجليزي جورج ربلاي، الذي عاش في القرن الخامس عشر، وكانت ثمة نسخ عديدة مختلفة من هذه المطويات الفنية الرائعة في القرن السابع عشر. صوَّرت هذه المطويات عمليات الخيمياء وتحويل المعادن، واحتوت على رسومات لينبوع الشباب، وأفران حرق المعادن، وأدرجت أنواع النباتات والعقاقير الطبية. وبالإضافة إلى ذلك، ضمَّت هذه المطويات صوراً منفصلة لأشهر الفلاسفة والباحثين والخيميائين والسحرة في ذلك الزمان، بغض النظر عن عرقهم، أو ديانتهم، وقد ظهر بينهم عدد كبير من الباحثين المسلمين الملتحين والمعممين، مع أن المطويات ظهرت في زمن كان العداء فيه بين العثمانين المسلمين وأوروبا المسيحية على أشده، لذلك

فإن هذه المطويات تلقي الضوء على تاريخ المعرفة من زاوية مختلفة، دون استثناء للعالم الإسلامي.

لا نعرف على وجه التحديد فيم استُخدمت هذه المطويات، لكن وجود هذا العدد منها يشير إلى أنها ربما كانت تُعلق على واجهة محلات العقاقير الطبية، فيما يشبه الدعاية للخدمات التي يُقدمها الدكَّان. وقد وجدتُ نسخة من هذه المطويات في معهد «جيتي» للأبحاث، تحوي صورة رائعة تجمع عدداً من الخيميائيين من عصر النهضة، وبينهم امرأة، جاؤوا من الشرق والغرب ليعملوا في حقول المعرفة معاً، وتظهر في الصورة الأفران التي استخدموها، وزواحف السمندل التي ترافقهم، وجميعهم منصبون على السعي وراء الحكمة والمعرفة التي امتلكها أرسطو، وهرمس الهرامسة، وأبومزار، وسليمان، وموسى، وتوماس الإكويني، وروجر بيكون، وكلهم متساوون في طلب العلم والمعرفة. لسوء الحظ، أخذت هذه الصورة الرائعة التي جمعت علماء الشرق والغرب معاً تبهت تدريجياً بعد أن فُصل العلم عن السحر، والخيال عن المنطق، بدعوى التناقض بين تلك العلوم، وأُخرجت تبعاً لذلك كثير من المصادر العربية، والفارسية، والأفلاطونية الجديدة من دائرة البحث العلمي المعترف به، بعد أن كانت منبعاً للعلوم في القرون الوسطى، ومنها مصادر علم الفلك، وعلم الأعداد، والهندسة المقدسة، والنماذج الطبية التي تدرس العلاقة بين العالمين الأصغر والأكبر، وغيرها من المراجع التي اختفت عن مشهد البحث العلمي.

(4)

بدأت النخبة المثقفة في القرن السابع عشر بإقصاء السحر خارج أوروبا، واستبعاده من الثقافة المسيحية، ولم يعد رموز المعرفة الباطنية كأفلاطون وموسى وسليمان وفيرجيل جزءاً من تلك الثقافة. أما الأغراب (غير الأوروبين) من مصر وشمال إفريقيا وشرق المتوسط والشرق الأقصى وصولاً إلى إيران والهند والصين، فقد ارتبطوا بفضاء السحر والشعوذة، وترافقت هذه العملية مع موجة من التعتيم على الفنون المرتبطة بهؤلاء الأغراب، فأصبحت مقترنة بالفعل الأسود الشرير والوحشي، وجرى الخلط

بين كلمة الشعوذة «necromancy» باللغة الإنجليزية، المستقاة من كلمة «necro-polis» وتعني الموت، وكلمة «nigromancy» المستقاة من كلمة «niger» وتعني أسود.

كانت الكلمة منذ بداية استخدامها في القرن الرابع عشر تحمل معاني الشعوذة، والخطيئة، والموت، كما جاء ذكر ماشوميتس؛ النبي الدجال والمشعوذ، في القرن الخامس عشر. أما الإنجيل، فقد كانت ممارسة السحر فيه عملاً خطيراً، ومع أن ميديا كانت ساحرة شهيرة «قتلت الكثيرين بواسطة الشعوذة» في كتاب ريتشارد روبنسون «جزاء الشر 1574»، فإن عدداً من الأدلة تربط مباشرة بين المصطلح وأعراق بعينها. وبحلول القرن السابع عشر أصبحت الكلمتان؛ مشعوذ وأسود، باللغة الإنجليزية تدرجان في التصنيف ذاته، لتستخدم كلٌّ منهما مكان الأخرى في سياقات مختلفة، واستخدم قاموس أكسفورد المدخل ذاته لإدراج الكلمتين، وهو قرار يكشف ذوبان المجازين بعضهما في بعض، ويُظهر كيف يمكن للرمزية أن تؤسس التاريخ، وكيف تتحول اللغة إلى فعل حقيقي (وهي مناورات سحرية في ذاتها).

تُخلِّد الكتابة عن السحر والشعوذة تلك الرمزية عبر شخصيات خيالية، إذ يمزج الكُتاب والشعراء بين اللغة والفنون السوداء، ثم يستخدمون هذا السواد لطلاء وجوه السحرة والمشعوذين مثلما يكشف بيان الظلمة والنور في كثير من السياقات. ومن ذلك مصطلح «مُور—Moor»، القادم من اللاتينية «Morus» بمعنى العتمة، فإذا استُخدم لوصف عرق محدد من البشر، فإنه يتقاطع مع العتمة، والظلمة، وظلام العقل، والجهل، والهمجية. أما شكسبير فينتقل في مسرحيته المأساوية «تيتوس أندرونيكس» من ربط «المور» بالشر إلى ربط شرورهم بالفنون السوداء، فنشاهد أرون الموري؛ بطل الرواية ومصدر كل الشرور فيها، يُحدث نفسه قائلاً:

«يا لهذا الشر!
كم يسعدني مجرد التفكير به
فليتمتع الحمقى بفعل الخير، ويَنشد البيض كل ما أرادوا من مجد
أما أرون، فستظل روحه سوداء مثل وجهه».

أما مسرحية «عطيل»، فنرى فيها كذلك والدَ ديدمونة يشك في أن عطيل قد استخدم فنون السحر التي يمتلكها ليسيطر على ابنته، وعندما يطالب عطيل زوجته بالمنديل القاتل الذي أهداه رجل مصري لوالدته لاحقاً، يصفه بكثير من التفاصيل، مبرزاً سماته الخاصة بقوله:

«ثمة سحر في نسيجه
فقد غزلته أيدي ساحرة عمرها مائتا عام
وخاطته أشعة الشمس المتوهجة
وقضت الديدان حياتها في إنتاج حريره
وطرزته العذراوات بقلوبهن».

يغزل شكسبير من لغته الساحرة تعويذه تعزز شكوك برابانتيو؛ والد ديدمونة، وتأخذه إلى أماكن بعيدة وغريبة حين يقول إن المنديل غزلته ساحرة عجوز، وإن ديدان القز؛ وهي من الشرق، انتجت خيوطه الحريرية، وإن العذراوات في بلاد الشمس؛ أي مصر القديمة، قد طرزنه بقلوبهن. وفوق ذلك كله، يؤكد خطاب عطيل منشأ المنديل المصري، في حين أن مصر كانت مرتبطة بالغجر في ذلك الوقت، كما يقول أنطونيو وهو يصف السجن الذي وضعته فيه كليوبترا. إن هذا التداعي المكثف للصور يخلف جغرافية خيالية سحرية، ونسباً قديماً يربط بين مصر القديمة والغجر في أوروبا (الآخر المحلي)، الذين كانوا يشتهرون بالعرافة والتنجيم، وتعاويذ الحب، والنساء الساحرات. وقد انتقلت هذه الأساطير إلى ما بعد عصر النهضة، وتجلّت في أعمال فنية مهمة مثل أوبرا «كارمن»، التي ألّفها الموسيقي بيزيه، عن إسبانيا، وقصة «كارمن» للمؤرخ والكاتب بروسبير مريمي.

يلفت عنوان مسرحية ويبستر «الشيطان الأبيض، 1612» النظر إلى النقيض المعروف، كما أن شخصيات المسرحية تضم الخادمة السوداء زانشي، «الغجرية الثمينة» و«الغضب الأسود»، مثلما جاء في المسرحية، حيث تتداخل شرور زانشي

باستمرار مع الصورة المُتخيلة عن أُصولها الغجرية ولون بشرتها الداكن. وعندما عُرضت مسرحيات «تيتوس» و«عطيل» و«الشيطان الأبيض» أمام الجمهور أول مرة، كانت ضحايا عمليات مطاردة «الساحرات المزعومات» في أوروبا من المسيحيات المحليّات جميعاً، غير أن أحداً لم يتفطن إلى هذا التناقض الواضح.

ويمكن أن نلحظ صدىً تاريخياً لهذا النوع من المجاز العدائي على أرض الواقع، ففي عام 1596، أصدرت الملك إليزابيث الأولى مرسوماً بإبعاد الأفارقة. أما قصة سليمان في الكتاب المقدس وخضوعه لتأثير النساء اللواتي أقنعنه بالتحول عن دينه، فلم تلقَ اهتماماً خاصاً إلا في فترة الإصلاح، حين بدأت الكنيسة تدين زواج سليمان من ابنة الفرعون، وظهرت أعمال فنية موجهة إلى الكاثوليك، أنجزها فنانون من الشمال كلوكاس فان ليدن وألبرخت التدورفر تُحذر من نتائج التعاطي مع النساء الأجنبيات واعتناق مذاهبهن. إذاً، فقد كان للسحرة السود في حكايات ألف ليلة وليلة تاريخ سابق لدى جمهور القرن الثامن عشر، عندما ظهروا في الحكايات كالساحر المجوسي «بهرام»، أو الساحر الإفريقي في حكاية «علاء الدين والمصباح السحري». أما حكاية «جودر وإخوته»، ففيها ساحر مغربي يتحكم في مجموعة من الأدوات السحرية المدهشة، كالسيف الذي لا يُقهر أبداً، والبلورة السحرية التي يرى فيها كل ما يريد، والخاتم السحري الذي يسكنه جني، والجعبة على سرج حصانه التي لا تفرغ أبداً. يسعى هذا الساحر وراء كنز سيحضره جودر، ولهذا الغرض يملي عليه عدداً من التعليمات المعقدة، قبل أن يتمكن من الوصول إلى الكنز، وتتضمن هذه التعليمات أمراً في غاية الغرابة، فالساحر يؤكد لجودر ضرورة أن يأمر والدته أن تتعرى أمامه إذا ما ظهرت في الطريق، وألا ينصاع لها مهما قالت أو فعلت، وعندها فقط سيتبين له أنها شخصية مزيفة وليست أمه الحقيقية، لكن جودر يخفق في مهمته من المحاولة الأولى، لأنه لم يقدر على إهانة صورة والدته بتلك الطريقة.

كان لتلك الشخصيات الغرائبية في الحكايات ورَثَتُها بعد ذلك في الثقافة الأوروبية، كشخصية اليهودي سفنجالي في رواية «ترلبي»، وشخصية الدكتور كاليغاري في الفيلم الصامت «مقصورة الدكتور كاليغاري، 1920». وهكذا، فقد

وجَدت الشخصيات الكريهة في الحكايات مثيلاتها في الثقافة الأوروبية المحلية، مثلما وجدت العنصرية المتنامية في أوروبا صداها لدى السحرة الملونين في حكايات ألف ليلة وليلة.

لا شك أن الفراعنة كانوا مختلفين جداً عن المماليك، الذين حكموا مصر في القرن التاسع عشر، وأن الثقافة الفرعونية بما فيها من كتابة هيروغليفية، وأسرار تحنيط، وبناء للأهرامات تنتمي إلى زمن سحيق لا يربطه إلا القليل بمصر القرن التاسع عشر، ومع ذلك فقد افتتح إدوارد لين، صاحب الدراسة الشهيرة «عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم»، 1836، إحدى فصول هذا الكتاب الذي نشره قبل أن يبدأ في ترجمة الليالي مباشرة بقوله: «إذا صدقنا بعض الحكايات المتداولة بين الناس في مصر الحديثة، فإننا سنجد في هذه البلاد سحرة لا يقلون مهارة عن سحرة فرعون الذين قرأنا عنهم في الكتاب المقدس»، وقد كانت هذه الافتتاحية لفصل بعنوان «السحر، والعِرافة، والتنجيم».

يشير إدوارد سعيد محقاً إلى أن هذا المنظور غير التاريخي للشرق يجعله سرمدياً، وثابتاً، وبدائياً. ومع ذلك، فإن سعيد لا يعالج مسألة السحر مباشرة، مع أنها مسألة جوهرية في تصوير الشرق عالماً مخنثاً ورجعياً.

ثمة بعض الجوانب في موضوع السحر الشرقي التي قد تسهم بطريقة أو أخرى في فهمنا لهذا الموضوع، فلقد أساء استقبال «الليالي» عموماً إلى صورة السحرة في الحكايات، وجردها من مستوياتها المتعددة وعمقها، فمن المعروف أن ثراء الحكايات في «ألف ليلة وليلة» ينبع من أنواع السحر المختلفة التي تقدمها، كما ترسم الحكايات الخيط الرفيع الذي يفصل بين المتعة والخطورة في استخدام السحر، وفي اللغة العربية (لغة الحكايات) مصطلحات مختلفة لما نسميه بالإنجليزية السحر الأسود، والسحر الأبيض، وثمة فئتان أساسيتان في العربية لتقسيم أنواع السحر هما: السحر، والكهانة، فالسحر يتضمن الأحجبة والرقى التي قد تُستخدم للتبرك أو رد عين الحاسد وغيرها من الأعمال غير المؤذية، بيد أن صَنعة الحكاية في «الليالي» وما فيها من دراما مؤثرة أدت إلى ربط القراء السحر في الحكايات بالخديعة والتضليل،

واستخدمت الكلمة الفارسية «نيراندج»، التي تعني صناعة الوهم، للتعبير عن فعل السحر في «الليالي». ولا بد أن نذكر أيضاً أن بعض أنواع «الكهانة» كانت تُمارس تحت إشراف السلطات، وكان ثمة الكثير ممن يبحثون في علوم التنجيم، والأرقام، والفِراسة، وخضعت أبحاثهم للتقييم بانتظام.

لقد كان عالم السحر دائماً منطقة شائكة وغامضة بالنسبة إلى الفلاسفة. أما العجائب الموجودة في حكايات شهرزاد، فهي تنقسم إلى عجائب من صنع الطبيعة، وعجائب أخرى من صنع البشر، وتعاويذ تُستخدم للتحول من صورة إلى أخرى. إن فيض الخيال في الأدب الشعبي، كحكايات «ألف ليلة وليلة»، يثري الصورة، ويشحذ الكثير من التساؤلات الأخلاقية، وإن كان في ذلك بعض المبالغة بالنظر إلى السحر الموجود في الحكايات. ومع ذلك، فالحكايات تميِّز باستمرار بين أنواع السحر المختلفة؛ بين التعاويذ المرصودة لإيجاد الكنوز والخيمياء مثلاً، لكن هذا التمييز لم يعد واضحاً بعد انتقال الحكايات من وطنها. إن نفور الإسلام من المشعوذين واضح جداً في حكايات «ألف ليلة وليلة»، من خلال إضفاء صفات شريرة على هؤلاء المشعوذين الأغراب، لكن هذا النفور لا يصل إلى القارىء الأوروبي أو الأمريكي، الذي يرى سحر الليالي كلَّه غرائبياً، وفاتناً، ومرتبطاً عموماً بجاذبية كل ما هو ابتداعي. ويمكن للقاريء أو الكاتب في عالم الحكايات أن يرتع ويعربد كما يشاء «تحت جنح الظلام»، كما تقول توني موريسون، ويقطف من ثمرة شجرة المعرفة المحرمة، ويتمتع بالعجائب التي يقدمها المشعوذون السود، والخيال الذي يرسمه السحرة المجوس لشخصيات الحكايات. وعبر التماهي مع هؤلاء، يتأتى لهذا القارىء أن يختبر العجائب من مسافة آمنة.

الحكاية الخامسة

حسن الصائغ البصري

يحكى أنه كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان رجل تاجر مقيم بالبصرة له ولدان وعنده مال كثير. فقدر الله أن التاجر توفي وترك تلك الأموال لولديه، فاقتسماها وفتحا لهما دكانين، أحدهما نحاس والثاني صائغ. فبينما الصائغ جالس في دكانه يوماً من الأيام، وإذا برجل أعجمي يدخل عليه الدكان، وينظر إلى صنعته فأعجبته، وقال للصائغ حسن: والله إنك صائغ مليح، ثم قال له: يا ولدي أنت شاب مليح وما لك أب، وأنا مالي ابن، وقد عرفت صنعة أودُّ أن أعلمك إياها، فقال حسن: وما هي صنعتك؟ ومتى تعلمني إياها؟ فقال الأعجمي: غداً آتيك وأصنع لك من النحاس ذهباً خالصاً بحضرتك. فرح حسن وودَّع الأعجمي، وسار إلى والدته يخبرها بالقصة، فقالت أمه: احذر يا ولدي أن تسمع كلام الأعاجم، فهم غشاشون يعلمون صنعة الخيمياء، ويأخذون أموال الناس بالباطل، فقال حسن: يا أمي، نحن فقراء وما عندنا مايطمع فيه الأعجمي، ويبدو أنه شيخ صالح يريد لي الخير. أقبل الأعجمي على حسن في اليوم التالي ليريه صنعته، فأمره أن يحضر قطعاً من النحاس ويُركب الكير، فلما فعل حسن أخذ منه قطع النحاس ورماها في البودقة، ونفخ عليها بالكير حتى صارت ماءً، وهنا مدَّ الأعجمي يده إلى عمامته وأخرج منها ورقة ملفوفة وفتحها وذرَّ منها شيئاً في البودقة، وظل ينفخ على النحاس السائل حتى تحوَّل إلى سبيكة ذهب. اندهش حسن وفرح لما رأى، وأخذ السبيكة ليبيعها للدلال، فباعها بخمسة عشر ألف درهم.

أقنع الأعجمي حسن أن يُعلمه صنعة الخيمياء في بيته حتى لا يراهما الناس،

فأخذه حسن إلى بيته وهيأ له الطعام والشراب، لكن الأعجمي كان يضمر أمراً آخر لحسن، فوضع له البنج في الشراب ليغيب عن الوعي، فلما رآه الأعجمي مغشياً عليه فرح فرحاً شديد وأخذ يقول: وقعت يا كلب العرب، لي أعوام كثيرة وأنا أبحث عنك حتى وجدتك. وضع الأعجمي حسن في صندوق، وأخذ كل ما في داره من ذهب، وأحضر حمَّالاً يحمل الصندوق إلى مركب كانت تنتظره على الشاطيء، وما إن وصل حتى أقلعت المركب إلى عرض البحر. وهنا يتضح أن الأعجمي مجوسي يبغض المسلمين، وكان كل ما قدِر على أحد من المسلمين يهلكه، وكان اسمه بهرام المجوسي.

أفاق حسن ليجد نفسه على ظهر المركب والمجوسي يضحك، ويقول: وحق النار والنور ما كنت أظن أنك تقع في شبكتي، ولكن النار قوتني عليك حتى أقضي حاجتي، ثم أجعلك قرباناً لها، حتى ترضى عني. وأخذ بهرام يُعذب حسن ويجلده ليل نهار وهو يستغيث فلا يجيره أحد. فلما مضى ثلاثة أشهر على الرحلة أرسل الله ريحاً عاتية على المركب فاسود البحر وهاج المركب، فقال رئيس البحرية: هذا والله ذنب هذا الصبي الذي يعذبه المجوسي، ثم قام ورجاله وقتلوا غلمان المجوسي وأعوانه، فخاف بهرام على نفسه، وحلَّ وثاق حسن وصالحه ووعده أن يعلمه الصنعة ويرده إلى بلده، وعندها سكنت الريح وطاب السفر. سأل حسن المجوسي عن وجهة المركب، فقال له إنهم يتوجهون إلى جبل السحاب حيث الإكسير المُستخدم لتحويل النحاس إلى ذهب.

وصلت المركب إلى وجهتها، فنزل المجوسي وحسن بعد أن ودَّعا البحارة، وعندها جلس المجوسي على الشاطيء وأخرج طبلاً نحاسياً عليها طلاسم، وأخذ يضربها، فلما فرغ ظهرت ثلاث نجائب ركب حسن والمجوسي اثنتين منها وحملا ما معهما على الثالثة وسارا حتى وصلا إلى جبل السحاب، وهو جبل عظيم الارتفاع ينقسم عليه السحاب. وهنا سأل حسن المجوسي عن الحاجة التي يريد المجوسي أن يقضيها في هذا الجبل، فقال: إن صنعة الخيمياء لا تصح إلا بحشيش ينبت في المحل الذي يمر به السحاب، ويتقطع عليه فوق هذا الجبل. ثم إنَّ الأعجمي ذبح إحدى

النجائب وسلخ جلدها، وطلب من حسن أن يدخل إلى الجلد فيخيطه عليه لتأتي إحدى طيور الرخ، فتحمله وتطير به إلى أعلى الجبل، فإذا وصل هناك يخرج من الجلد ويطلب منه المجوسي ما يريد من الجبل. وصل حسن إلى قمة الجبل، فرأى رمماً كثيرة وعندها حطب، فأخبر المجوسي في الأسفل بما رأى، فطلب منه المجوسي أن يرمي إليه ست حزم من الحطب ليستخدمها في الخيمياء ففعل، وعندما وصلت عنده قال لحسن: لقد انقضت الحاجة التي أردتها منك، وإن شئت فابق على هذا الجبل أو ألق نفسك عنه فتهلك، وذهب وترك حسن على قمة الجبل. أيقن حسن في نفسه الموت وصار يتمشى إلى الطرف الآخر من الجبل، فرأى بحراً تتلاطم أمواجه، فجلس وقرأ ما تيسر من القرآن، ثم رمى بنفسه في البحر وسأل الله أن يخلصه، فحملته الأمواج إلى الشاطيء حيث كان مع بهرام، وأخذ يمشي إلى أن وصل إلى قصر شاهق فقرر أن يدخل إليه. وجد حسن باب القصر مفتوحاً فدخل ليجد بنتين كالقمرين تلعبان الشطرنج، ورفعت واحدة منهما رأسها وصاحت من فرحتها: والله إن هذا آدمي، وأظنه الذي جاء به بهرام المجوسي في هذه السنة، فلما سمع حسن كلامها رمى نفسه بين أيديهما، وحكا لهما ما جرى له مع المجوسي، فحزنت الصغرى حزناً شديداً، وقالت: إن حسن أخي في عهد الله وميثاقه، ووعدت حسن أن تقتل ذلك المجوسي ولو بعد حين. فرح حسن بهذا الاستقبال، وسأل الأختين عن حكايتهما، ولماذا تقطنان هذا القصر البعيد، فقالت أخت حسن: اعلم يا أخي أننا بنات ملك من ملوك الجان رزقه الله بسبع بنات من امرأة واحده، وأبى ألا يزوجنا لأحد من الرجال، وقرر أن يبعدنا في مكان لا يصله إنس ولا جان، وجاء بنا إلى هذا القصر الذي أنشأه عفريت من الجن المردة من عهد سليمان. وكلما أراد أن يرانا يُرسل أتباعه من السحرة ليأخذونا إليه ثم يعيدونا. ونحن لنا خمس أخوات ذهبن يتصيدن في هذه الفلاة وبقينا هنا لإعداد الطعام.

عاش حسن في قصر البنات في هناء وسرور عاماً كاملاً، ولما كان العام الثاني حضر المجوسي ومعه شاب مليح مسلم مقيد يعذبه غاية العذاب، ولما رآه حسن خفق قلبه وطلب من أخواته أن يُعِنَّه على قتله، فلبسن آلات الحرب، وتقلَّدن السيوف وساروا

جميعاً حيث المجوسي فتقدم إليه حسن وضربه بسيفه فقتله، وخلص الشاب من بين يديه، وأعطاه ركوباً يعود عليه إلى بلاده. وبينما هو في ألذ العيش مع البنات، إذ أرسل ملك الجان في طلب بناته ليراهن، فبدأن بتجهيز أمور السفر، وجاءت الصغرى إلى حسن، وقالت له: طِب نفساً وقرَّ عيناً ولا تخف، فهذا القصر لا يجيئه أحد فابق فيه حتى نعود، ولكن نسألك بحق الأخوة أنك لا تفتح هذا الباب، فإنه ليس لك بفتحه حاجة.

انصرفت البنات بصحبة العساكر، وظل حسن في القصر وحده، فضاق صدره وفرغ صبره، وأتى إلى الباب الذي حذرته منه أخته بفتحه، وما إن فعل حتى وجد سلماً يصعد إلى سطح القصر، فصعِد ودار فوق السطح، فرأى أروع البساتين والأشجار والأطيار، وبينما هو يتأمل هذا الجمال، وإذا هو بعشرة طيور قد أقبلت من جهة البر وهي تقصد قصراً بجانب بحيرة في أحد البساتين فهبطت فيه وشقَّ كل طير منها جلده بمخالبه وخرج منه، فإذا هو ثوب من الريش وقد خرج من الثياب عشر بنات أبكار يفضحن بحسنهن بهجة الأقمار وبقين على العشب يتحدثن ويتضاحكن، وبينهن واحدة كانت أجملهن والأخريات يخدمنها. وما إن اقترب العصر حتى قالت الصبية لصواحبها: يا بنات الملوك إن الوقت أمسى علينا، وبلادنا بعيدة، فقمن لنعود، فقامت كل واحدة منهن ولبست ثوبها الريش وصارت طيراً، وطرن جميعاً وفي وسطهن تلك الصبية.

هام حسن في حب الصبية، وظل ينتظرها كل يوم وهي لا تأتي حتى سقم حاله واصفر لونه من شدة الحزن. وعندما عادت البنات صاحبات القصر من رحلتهن رأين حسن في أسوأ حال، فحكى لإخته ما حدث معه ووصف لها جمال الصبية التي رأى، فقالت له: يا أخي هذه الصبية بنت ملك من ملوك الجان العظام، وأبونا نائب من جملة نوابه، له عسكر من البنات الضاربات بالسيوف، كلٌّ واحدة تقاوم ألف فارس، وهذه الجلود الريش التي يطرن بها من صنعة سحرة الجان، وإذا أردت أن تمتلك هذه الصبية، فما عليك إلا أن تنتظرها حتى تجيء، وعندما تخلع ثوب الريش سارع وخذه ولا تأخذ غيره، فبدونه لا تستطيع العودة إلى بلادها، واحتفظ بثوب الريش

بعيداً عنها، فإنه ما دام عندك فهي في قبضتك. سمع حسن كلام أخته وظل ينتظر الطيور حتى حضرت، فاختبأ في مكان قريب حتى نزعت الفتيات أثواب الريش، ونزلن للاستحمام في البحيرة، عندها سارع حسن وسرق ثوب الفتاة الكبرى، ولما جاء أوان الرحيل لبست كل فتاة ثوبها، أما الكبرى فلم تجد ثوبها وأخذت تبكي وتنوح حتى طارت أخواتها وتركنها. قام حسن من مكانه وأمسك بيدها، وأخذها إلى القصر وهي تبكي، وعرفها على أخواته وتزوجها وعاشت بينهم إلى أن جاء يوم ورأى حسن أمه في المنام تبكي فراقه، وقرر أن يعود إلى بلاده بصحبة زوجته ليراها، وبعد أن قطع الفيافي والبحور وصل إلى أمه في مدينة البصرة، وقصَّ عليها ما حدث معه منذ غادرها وعرفها بزوجته وعاشوا جميعاً في هناء، واشترى حسن قصر أحد الوزراء، وعاش عيشة الملوك، وأنجب ولدين سماهما ناصراً ومنصوراً. وبعد هذه المدة تذكر أخواته وإحسانهن إليه، فاشتاق لرؤيتهن، وعزم على زيارتهن. فنادى أمه وقال لها: هذا ثوب زوجتي الريش مدفون في الأرض، فاحرصي عليه لئلا تقع عليه فتأخذه وتطير هي وأولادها، ثم سافر لزيارة أخواته، لكن زوجته كانت تسمع كلامه مع أمه وهما لا يعرفان، فما إن غادر حتى قالت للأم: سبحان الله أقعد مع زوجي ثلاث سنين ولا أذهب إلى الحمام وبكت، فرقت أمه لحالها وأخذتها معها إلى الحمام حيث دهشت النساء من جمالها، وكانت إحدى النساء جارية من جواري هارون الرشيد يُقال لها تحفة العوادة، فلما خرجت من الحمام ذهبت إلى زبيدة؛ زوجة الخليفة هارون الرشيد، وحكت لها خبر الفتاة، فأحبت زبيدة أن تراها، وأرسلت في طلبها. حضرت زوجة حسن وأولادها والأم إلى قصر زبيدة، فاندهشت زبيدة من جمالها، وعبَّرت لها عن إعجابها بها، فقالت الصبية: يا سيدتي، لي ثوب من الريش لو لبسته بين يديك لرأيت أحسن ما تتعجبين منه، فأمرت زبيدة بإحضار ثوب الريش على الرغم من ممانعة الأم، وما إن حضر الثوب ولبسته الصبية حتى احتضنت ولديها وطارت وسط ذهول الجميع، وقالت لأم حسن: إذا جاء ولدك وطالت عليه أيام الفراق، واشتهى القرب والتلاق، فليجئني إلى جزائر الواق واق.

عاد حسن من زيارة أخواته ليجد زوجته قد ذهبت وأمه تبكي وتنوح بسبب ما

فعلت، فهده الحزن على فراق زوجته وأولاده ثم خطر له أن يطلب مساعدة أخواته، فعاد إليهن وقصَّ عليهن ما جرى. كان للبنات عمٌّ يدعى عبد القدوس، فسألنه مساعدة حسن فوافق. حضر العم على فيل ضخم، واصطحب حسن معه وسارا حتى وصلا إلى الجبل الأزرق، وفي الجبل مغارة عليها باب من الحديد الصيني. طرق العم باب المغارة، ففتح له عبد أسود كأنه عفريت بيده سيف وبالأخرى ترس من بولاد، فدخل عبد القدوس وحسن إلى المغارة، وسارا حتى وصلا فلاة عظيمة وتوجها إلى ركن فيه بابان مسبوكان من النحاس الأصفر، ففتح عبد القدوس أحد البابين، وأوصى حسن أن ينتظره حتى يعود، وعندما عاد كان معه الحصان الطائر ميمون، ثم كتب كتاباً لحسن وفتحا الباب الثاني، وقال لحسن: يا بني سر مع الحصان إلى الموقع الذي يوصلك إليه، فإذا وقف أمام مغارة فلا تدخل معه، بل قف أمام الباب خمسة أيام وفي اليوم السادس يخرج عليك شيخ أسود عليه لباس أسود وذقنه طويلة، قبّل يديه وامسك بذيله وضعه على رأسك واستعطفه حتى يسألك عن حاجتك وأعطه هذا الكتاب، فإذا عاد إلى المغارة قف بانتظاره خمسة أيام أخرى، فإن خرج بنفسه فإن حاجتك مقضية، وإن خرج أحد غلمانه فإنك هالك لا محاله، واعلم أن الوصول إلى جزائر الواق واق ليس بالأمر الهين، فهي سبع جزائر فيها عسكر عظيم من البنات الأبكار، وسكان الجزائر الجوانية شياطين ومردة وسحرة وأرهاط مختلفة.

سمع حسن كلام عبد القدوس، ووصل إلى المغارة حيث خرج إليه الشيخ الأسود أبو الريش أبو بلقيس بن معن، فاستعطفه وأعطاه كتاب عبد القدوس، فعاد إلى المغارة مرة أخرى وظل حسن ينتظره خمسة أيام إلى أن عاد أبو الريش يرتدي رداءً أبيض، وأخذ حسن إلى داخل المغارة وأعطاه كتاباً وختمه، ثم طلب من العفريت دهنش أن يحمله على كتفه إلى أرض الكافور. وصل حسن إلى أرض الكافور، ولقي ملكها الملك حسون، فأعطاه كتاب أبي الريش، فأرسله الملك مع أحد المراكب التي تذهب إلى جزر واق الواق، وقال له: إذا وصلت حدود الجزر فاجلس على الشاطيء على إحدى الدكك، وعندما تأتي عسكر النساء لاستلام البضائع، أمسك بصاحبة الدكة التي جلست عليها واستعطفها لتساعدك.

وصل حسن إلى أول جزر الواق واق، والتقى العجوز شواهي أم الدواهي، التي قبلت أن تساعده في البحث عن زوجته. قالت شواهي لحسن إن زوجته في الجزيرة السابعة من جزائر الواق واق، وهناك جبل يسمى جبل الواق واق، لأن فيه شجرة أغصانها تشبه رؤوس بني آدم، فإذا طلعت الشمس عليها تصيح جميعها: «واق واق سبحان الخلاق»، وإذا غربت الشمس تصيح مرة أخرى. أخذت شواهي حسن إلى ملكة الجزيرة نور الهدى، التي كانت أخت زوجته، دون أن يعلم بذلك، فعرضت عليه كل نساء الجزيرة لعله يجد زوجته، لكنه لم يتعرف على أحد منهن، لكن عندما خلعت نور الهدى نقابها وجد حسن أنها تشبه زوجته كثيراً، فعرفت الملكة أن زوجة حسن ليست إلا أختها منار السنا في الجزيرة السابعة.

استدعت الملكة أختها وولديها، وعندما تأكدت من خبر زواجها من حسن جن جنونها، وأخذت تنتعها بأقذع الألفاظ، ثم ربطتها وعذبتها وجلدتها جزاءً على خرقها قانون الجان بالزواج من إنسي.

طردت نور الهدى حسن من القصر، فظل يمشي حتى وصل إلى نهر خارج المدينة، وعنده غلامان يتداركان على قضيب وطاقية، وعندما سألهما عن خبر القضيب والطاقية أخبراه أنهما تركة والدهما أحد السحرة الكبار، أما الطاقية فكل من يلبسها يختفي عن الأعين، وأما القضيب فمن يمتلكه يتحكم في سبع طوائف من الجن يخدمونه ويطيعونه، ثم قالا إن والدهما أفنى عمره في صناعة هذه الأدوات. احتال حسن على الغلامين وأخذ منهما الطاقية والقضيب وعاد إلى قصر نور الهدى ليسترجع زوجته وولديه، فأخذهم دون أن يشعر به أحد حتى وصل إلى بوابة القصر الخارجية حيث قابل العجوز شواهي أم الدواهي، فطلبت أن تنضم إليهم، وركبت زيرها الطائر ولحقت بهم. استخدم حسن القضيب لاستدعاء خدمه من الجان، فظهر له سبعة عفاريت قالوا بلسان واحد لبيك يا سيدنا، وكانوا سبعة ملوك يحكمون سبع قبائل من الجن والشياطين والمردة والأرهاط والأعوان الطيارة والغواصة. طلب منهم حسن أن ينقلوه فوراً ومن معه إلى بغداد، فرد العفاريت بأسف: إننا من عهد سليمان بن داود عليهما السلام، كان حلفنا أننا لا نحمل أحداً من بني آدم، أما أنت فقد

جئت إلى هنا ببركة عباده الصالحين، لأن الشيخ عبد القدوس أركبك الفيل والجواد ميمون، أما الشيخ أبو الريش فقد أعطاك لدهنش، الذي يقطع مسافة ثلاث سنين في يوم وليلة، لأن الشيخ أبو الريش من ذرية آصف بن برخيا، وهو يحفظ اسم الله الأعظم. أسرج العفاريت أفضل الجياد لحسن ومن معه، ليعودوا تحت حمايتهم إلى بغداد، وبينما هم سائرون نظر حسن، فوجد جبلاً من عمود من الدخان المتصاعد إلى السماء، وإذا هو عفريت من المسلمين أتى لمساعدة حسن، لأن جنود واق الواق لحقوا به لاستعادة الزوجة ابنة ملك الجان. صعد حسن وزوجته وأولاده وشواهي إلى قمة جبل، وترك الجان يقاتلون عسكر الواق واق، فكانت معركة حامية الوطيس انتصر فيها عفاريت حسن، وأخذوا الملكة نور الهدى أسيرة وأحضروها إلى حسن. حزنت منار السنا لحال أختها نور الهدى وأخذت تحدثها عن مروءة حسن وحبه لها، فاقتنعت نور الهدى بما سمعت وتصافت الأختان، وعندما قررت نور الهدى العودة إلى جزيرتها، اصطحبت معها شواهي وعادتا سوياً.

واصل حسن وزوجته طريقهما حتى وصلا إلى مدينة الملك حسون، الذي هنأه بالسلامة ودعاه للإقامة عنده للاستراحة، وبعد ذلك تابع حسن رحلته فالتقى بأبي الريش والشيخ عبد القدوس وفرحا برؤيته سالماً، لكنهما طلبا منه أن يحتفظا بالطاقية والقضيب، لأنهما يعرفان الساحر الذي صنعهما، فوافق حسن على منحهما الأدوات السحرية بعد أن طمأناه أنهما سيدفعان عنه كل من يأتي خلفه من عسكر الواق واق. أكمل حسن بعد ذلك رحلته الشاقة حتى وصل إلى بغداد، فتوجه إلى داره وقابل أمه، التي فرحت أشد الفرح لمرآه، ثم أخذ يقص عليها كلَّ ما حدث معه في رحلته الطويلة منذ فارقها وحتى عودته. عاش حسن بعد ذلك مع أمه وعائلته أرغد العيش وأهنأه، حتى أتاهم هادم اللذات ومفرق الجماعات، فسبحان ذي الملك والملكوت، وهو الحي الذي لا يموت.

الفصل السادس

المجوس والدراويش

«أتحب من كانت تخشى النظر إليه؟
لا بد أنه استخدم سحره
وتعاويذه وخلطاته السرية
للسيطرة عليها».

شكسبير، مسرحية عطيل

(1)

خلقت «الليالي العربية» عالماً سحرياً افتراضياً، يمكن للقاريء الحديث استكشافه وتطويعه بأمان تحت مظلة التنوير، ذلك أنه مختلف عن عالم القارىء المحلي، سواء أكان يهودياً أم مسيحياً، وبعيداً عن النظرة اللاهوتية للشياطين والأرواح، بعد أن جرى استبعاد السحر من الثقافة الغربية، واستُبدِل بسحر آخر أغرب، ينتمي إلى ثقافة أجنبية، وبالإمكان رفضه أو إنكاره أو حجزه في دوائر المثقفين والسياسيين.

تحفز الحكايات على الخوض في هذا النفاق المشروع، كي توصل إلى المتعة، فيظهر سحرة ومشعوذون في عدد كبير منها، يمارسون سحرهم على ضحاياهم، وجلهم من المجوس المتعنّتين في رفضهم الإسلام، ذلك أنهم يتوجهون بالعبادة إلى آلهتهم القديمة، كالآلهة المصرية في أشكالها الحيوانية المختلفة، أو يعبدون النار كما فعل الزردشتيون في فارس. وإذا كانت مصر القديمة، بحكمتها المعروفة، وفراعنتها الغامضين، تلقي بكل ظلالها على السحر في حكايات ألف ليلة وليلة، فإن المجوس

الفارسيين يُحركون معظم أنواع السحر والشعوذة في هذه الحكايات، كما رأينا في حكاية «حسن الصائغ البصري» وعلاقته بالمشعوذ بهرام.

تُقدم حكاية «حسن الصائغ البصري» نسيجاً مذهلاً من الحكايات المتداخلة، والأُطر التي يفضي بعضها إلى الآخر، حائكةً عبر عُقَد وعناقيد وموتيفات متكررة غزلاً حكائياً خيالياً بامتياز، يقدم مثالاً يضج بالحيوية والحركة لأدب المغامرات، الذي يتخلله الكثير من الأشعار والأغاني، فيما يشبه الإيقاع الإيروسي في سفر نشيد الإنشاد. لا شك أن هذه الحكاية أقصر من أن تكون «سيرة»، وأطول من أن تصنف «خبراً» أو حكاية فلكلورية، لكنها تجمع بين أشكال أدبية أخرى كأدب الرحلات، والاعتبار من مكائد النساء، وقصص الأمهات وأبنائهن، وأدب الفروسية (الرومانس) القائم على المبادأة.

تقدم هذه القصة كذلك خيوطاً غُزلت منها حكايات أخرى، كالحكاية الشهيرة: «علاء الدين والحمل الجميل»، وإن كان الشكل النهائي للأخيرة مختلفاً عن حكاية «حسن البصري»، فبطل حكاية علاء الدين والحمل ولدٌ عاقٌ وكسول، يجلب الحزن والهم لأمه الأرملة، ويتّبع ساحراً غريباً يستخدمه لتنفيذ مآربه، ثم يتركه عرضة للموت عندما يعترض على تنفيذ طلباته. يقتبس بورخيس في إحدى مقالاته عن «ألف ليلة وليلة» قول الكاتب دي كوينسي أن أكثر ما أعجبه في الحكايات جزء من حكاية «علاء الدين»، عندما يضع الساحر الشرير أذنه على الأرض ليستمع إلى وقع خطى علاء الدين في الطرف الآخر من العالم، أي في الصين، ليدرك بعدها أنه الشخص المطلوب كي يساعده في العثور على المصباح.

لم يعثر بورخيس على المشهد السابق في حكاية علاء الدين الموجودة في الكتاب، لكنه استخدم هذا المشهد للتدليل على تفاعل القرّاء مع الحكايات، ويسمي بورخيس هذا التفاعل «القراءة الإبداعية»، بيد أن هذا المشهد يؤكد أن دي كوينسي احتفظ في ذاكرته بمشهد الساحر بهرام في حكاية حسن وهو يصرخ: لقد كنت أبحث عنك منذ سنوات، وقد وجدتك أخيراً.

تبقى قصة «حسن البصري» أكثر من مجرد حكاية خرافية، فهذ التصوير التفصيلي

المعقد، الذي يحوي كثيراً من أصناف الجن، ودرجات متفاوتة من الايمان والكفر، والتوحيد والهرطقة، والرجال الحكماء، وعسكر النساء، والمشعوذين ومختلِف أنواع السحر والمجوس، يرسم صورة لدوامة درامية معقدة حول تنافس القوى الخارقة في عالم البشر. ففي هذه الحكاية، يتوسع الأفق السحري باستمرار ليشمل ممالك جديدة تكشف عن عالم طبيعي يختلف عن عالم بغداد والبصرة الذي يعرفه حسن، بما في ذلك الغيوم والجبال والوحوش والطيور. لم يُترجم جالان حكاية «حسن الصائغ البصري» ولم يدرجها في مجموعته الأولى، لذلك لم تلق هذه القصة الرواج الذي لقيته حكايات أخرى قام بنقلها. وثمة حكايات أخرى مماثلة لقيت مصير حكاية «حسن البصري» كحكاية «جانشاه وشمسه»، وحكاية «سيف الملوك والأميرة بديعة الجمال»، فقد أهملتها السينما، ولم يلتفت إليها الكتّاب. ومع هذا، فالتشابه الواضح بين حكاية «حسن البصري» وحكاية «الأمير أحمد والجنية بري بانو» يشير إلى أنَّ جالان قد اطَّلع ربما على حكاية حسن قبل أن يكتب حكاية الأمير أحمد. أما التقاليد السردية المحملة بالعجائب، فهي بالتأكيد أوضح في حكاية حسن ومثيلاتها عن تلك الموجودة في حكاية علي بابا مثلاً، حيث الخبث والمكر الهزلي سيّد السرد، بهدف الإمتاع والمؤانسة.

يُعزز وجود هذا الكم الهائل من النساء في قصة حسن زخمها وثراءها، فهن نساء قويّات مستقلات وشغوفات بدءاً من والدة حسن، مروراً بأخته الجنية التي ساندته طوال رحلته لاستعادة زوجته، حتى عسكر النساء في جزر الواق واق، اللواتي كانت نتيجة المعركة النهائية في غير صالحهن، ثم هناك شواهي أم الدواهي المشعوذة العجوز القبيحة، التي تطير في الهواء ممتطية زيرها، وهي صورة حاكاها لاحقاً الأدب الروسي في شخصية بابا ياغا؛ المشعوذة التي تطير داخل جرنٍ كبير.

قد تنافس الملكة نور الهدى في حكاية حسن مثيلتها في القسوة المشعوذة في حكاية «الشاب المسحور»، غير أن وجودها في الحكاية كان ضرورياً، لتقديم نموذج مختلف من النساء يقابل النساء الشهوانيات اللواتي ظهرن في إطار الحكاية الأولى (زوجة السلطان الخائنة وزوجة أخيه)، ودفعن بالسلطان شهريار إلى الانتقام من

جنس النساء كافة. تفيض هذه الحكاية بالأمل والعذاب والجن، الذي يعزز محاولة شهرزاد إقناع السلطان بالتفكير ملياً في تعقيدات النفس البشرية، وشخصيات النساء المختلفة، وتستخدم لهذه الغاية شخصية منار، التي تسامح أختها نور رغم كلّ ما لقيته على يديها من عذاب وإهانة، ضاربة بذلك مثلاً رائعاً للشهامة والتسامح. ليس من قبيل الصدفة أن يأتي اسم حسن البصري في الحكاية مطابقاً لاسم المتصوف التاريخي الحسن البصري، في إشارة واضحة إلى البعد الميتافيزيقي لمغامرة حسن ورحلته الطويلة، وما الإشارات المتعددة إلى الكتب وقراءتها في الحكاية إلا انعكاس للعلم الذي تمتع به الفقيه البصري، وصنعة الخط العربي التي أتقنها، فعكستها شهرزاد في حكايتها بالإشارة إلى قوة النقوش والكلمات التي يتبادلها حسن ومن ساعدوه من الشيوخ والسحرة، وثمة أيضاً رسائل الحب والأشعار التي تحفظها جميع شخصيات الحكاية، حتى الأم التي لا تنفك تنشد الشعر لتسلية نفسها، وتهوين مصابها بفقد ابنها، وكذلك لتؤكد إيمانها وصبرها في وجه المصائب والخطوب. تضيف هذه المسحة الأدبية طبقة جديدة من الأساطير تضاف إلى سلسلة المغامرات التي يخوضها البطل، كما تربط جغرافية الحكاية المذهلة هذه القصة بأدب الرحلات في بلاد العجائب، حيث الوحوش المدهشة والطيور العجيبة، والأعراق المختلفة من البشر كما ظهرت في خرائط القرون الوسطى وأوائل العصر الحديث، لكنها ترصد أيضاً شوقاً صوفياً دفيناً لعالم من الحكمة والمعرفة الماورائية، بعيداً عن العالم الذي نعيشه.

تؤكد الحكاية أن الخيمياء المستخدمة لتحقيق أغراض مادية ربحية علم شرير وخادع، فالخيميائي يضمر في نفسه خديعة حسن، ويختطف الأطفال، فهو مبشر بظهور شخصية البعبع التي تخيف الأطفال، كالتي ظهرت في قصة شتي شتي بانغ بانغ، وهذه الشخصيات الغريبة موجودة دائماً في بنية القصص الخرافية، فالخطر يأتي دوماً من مكان بعيد، وللشرق في «الليالي» شرقه الخاص كذلك.

تُظهر حكاية «حسن الصائغ البصري» الساحر الفارسي مذنباً لعدم خضوعه لمبدأ التوحيد، في حين يظهر الجن فيها مختلفين عن الشياطين في الثقافة المسيحية واليهودية السائدة، فهم ليسوا شياطيناً بل أرواح لها أشكال مختلفة، وشخصيات

متباينة، وسلوكيات متفردة. أما إتيان الخير أو الشر، فيعتمد على انحيازاتهم. استمر بعض الجن في عبادة النار، فهم كفرة من وجهة النظر الإسلامية، ومارقون يتبعون سيدهم إبليس أو الشيطان، وحتى هؤلاء لا يمكن تصنيفهم جميعاً تحت بند الشياطين أو الوحوش، لأن منهم من عُوقب على تمرده وعصيانه بالحبس في قماقم النحاس، أما المفاجأة في القصة فهي وجود آلاف من الجن الأتقياء، الذين يجوبون هذا العالم وعوالم أخرى دون أن نراهم.

(2)

ظهرت الديانة الزردشتية قبل الإسلام بألف عام على الأقل، وظلت باقية بعد انتشاره في إيران والهند لاحقاً. وتقوم الديانة على إلهين؛ أهورا مزدا إله الخير ومصدر النور، ويخالفه دائماً الشيطان أهرامان مصدر الظلام، وهما في صراع دائم حسب العقيدة الزردشتية، وإن كان إله الخير ينتصر ويسود في النهاية. لذلك فالمؤمنون دائماً في صراع دائم بين الاثنين. ونجد نظراء كثيرين لبهرام المجوسي في أقدم حكايات «الليالي»، ولاسيما في قصص الفروسية كحكاية «غريب وأخوه عجيب»، وفي بعض أجزاء قصة «سندباد» وكذلك في حكاية «جلنار البحرية»، وكلهم – كما بهرام– مرتبط بطريقة أو أخرى بالحرف والعلوم المتعلقة بالنار التي يتوجهون إليها في معابدهم، فهم يعرفون الخيمياء، ويشتغلون في الحدادة وطرق المعادن، ويعرفون كل ما يتعلق بصناعة المعدن وتحويله. وقد تميزت كل تلك الحكايات بشعبيتها لما تحمله من سمات السرد الشفاهي أو «الحكي»، من إعادة أحداث، وتكرار، وتوالد لملابسات بعينها، وظهور مزدوج للشخصيات.

تُخفي حكايات هذه المدن المارقة، والملكات الوثنيات الشريرات، والطغاة المتطيِّرين ذكريات بعيدة من الفترة الأولى لظهور الإسلام والفتوحات الإسلامية، ومن هذه القصص حكاية «جلنار البحرية»، وهي من أوائل حكايات «الليالي»، التي تعود جذورها إلى أصول فارسية، وتحكي قصة أميرة من مملكة البحر تتزوج من آدمي فانٍ، وهي بذلك تنتمي إلى مجموعة الحكايات الخرافية التي تناولت حوريات البحر

كـ«ميلوسين» الحورية الصغيرة، وكذلك الحورية «روسالكا». وفي إحدى فصول حكاية جلنار، يقع ابنها بدر باسم في أسر مشعوذة زردشتية تتخذه عشيقاً لها، واسمها الملكة «لاب»، وتعيش في قصر تحيط به الطيور والوحوش من كل جانب، وجميعها في الأصل من عشّاقها [الآدميين]، ثم سحرتهم وحوشاً وطيراً، وهي صورة تميل إلى صورة سليمان محاطاً بأنواع الطير والوحوش في بلاط قصره. ولقد حاول بدر باسم الخلاص من شرّ الملكة «لاب»، لكنه أخفق وحوّلته إلى طير، وضمته إلى مجموعة عشاقها، حتى التقت أمه الحورية جلنار بالملكة في معركة رهيبة، وهزمتها وخلّصت ابنها.

يرتبط السحرة في مواضع كثيرة من الحكايات بالوحشية والهمجية والفساد، مبرزةً عدائية واضحة تجاههم، فعندما تحضر زبيدة صاحبة البيت في حكاية «الحمال والبنات» إلى قصر الخليفة هارون الرشيد، لتفسر له ما رآه في بيتها وهي تجلد كلبتين عندها كل يوم بوحشية، حكت له حكايتها مع الكلبتين، ووصفت له كيف وصلت إلى مدينة مهجورة غامضة (إحدى مدن الحكايات الغامضة الكثيرة)، فوجدت سكانها جميعاً وقد تحولوا إلى حجارة سوداء بعد أن مُسخوا، لأنهم كانوا مجوساً يعبدون النار. وبعد أن تجولت في أرجاء المدينة الصامتة، سمعت صوتاً يقرأ القرآن، فتبعته لتجد شاباً حسن المنظر، رشيق القد، أسيل الخد، أخبرها بحكاية أهل المدينة الذين سُخطوا جميعاً إلا هو، لأنه كان مسلماً منذ طفولته، وقد علمته مربيته المسلمة الدين الحق، وعاش وحيداً في هذا المكان الخاوي حتى رأته. أُعجبت زبيدة بالشاب وتزوجته، ثم حملته معها إلى السفينة التي أتت عليها مع أختيها لتعود به إلى بغداد، وتنازلت لأختيها عن كل ما تملك على السفينة مقابل أن يتركنها تعيش مع زوجها الشاب. وافقت الأختان لكنهما أضمرتا الشر لأختهما وزوجها، وعندما اقتربت السفينة من الوصول إلى البصرة قامت الأختان وحملتا أختهما وزوجها، وألقين بهما في البحر. أما الشاب فقد غرق لأنه لم يتعلم العوم، وأما زبيدة فنجت بعد أن تعلقت بقطعة من الخشب أوصلتها إلى شاطيء جزيرة بعيدة، فلم تزل تمشي حتى رأت حية تهرب وقد تدلى لسانها من التعب، يلحق بها ثعبان يريد هلاكها، فأخذتها الشفقة

على الحية وأخذت حجراً ضربت به رأس الثعبان فقتلته، وهنا نشرت الحية جناحين وطارت في الجو، فإذا هي جنية جميلة، ثم عادت إلى زبيدة لتسمع قصتها. وعندما علمت الجنية بسوء صنيع الأختين طارت من فورها إلى المركب لمعاقبتهما، وحولتهما إلى كلبتين من الكلاب السود، ثم عادت إلى زبيدة وقالت لها: «وحق النقش الذي على خاتم سليمان، إذا لم تضربي كلًّ واحدة منهما في كل يوم ثلاثمئة سوط، لآتين وأجعلك مثلهما»، وكان هذا هو تفسير زبيدة لجلدها الكلبتين وهي تبكي كل يوم، وحين يسأل هارون الرشيد البطلة إن كانت تعرف طريقة استحضار الجنية، فتقوم بإحراق خصلة من شعر الجنية أعطتها إياها سابقاً (إشارة إلى طقوس الزردشتية)، فتحضر الجنية وتؤكد أمام الخليفة أنها جنية مسلمة، وأنها في طاعة أمير المؤمنين، الذي يطلب منها إعادة الكلبتين إلى صورتهما الأولى، فتحضر إناءً فيه ماء مسحور، وترش الماء على الكلبتين، فتعودان فتاتين في الحال، وتنتهي القصة بتزويج هارون الرشيد الأخوات الثلاث للدراويش الثلاثة العور، الذين أدهشوه بحكايتهم، ويبقيهم ضمن حاشيته.

تنتمي الساحرة المجهولة في هذه القصة إلى مجتمع المجوس في الأصل، لكنها اعتنقت الإسلام، لذلك فهي قادرة على إبطال السحر عن الكلبتين، وإعادتهما إلى صورتهما البشرية الأولى. ولاتزال ثمة مجموعات صغيرة تعتنق الديانة الزردشتية حتى هذه اللحظة، ولاسيما في الهند، إذ التجؤوا إليها في القرنين التاسع والعاشر، هرباً من اضطهاد المسلمين، ويُعرفون هناك بالبارسيِّين. يؤرخ أندريه ميكيل لقصة «غريب وعجيب»، فيعيدها إلى القرنين التاسع أو العاشر الميلاديين، وثمة مؤرخ آخر يعيدها إلى ما قبل ظهور الإسلام (وفي هذا السياق تكون القصة سابقة لنزول الوحي على محمد [عليه الصلاة والسلام]).

إنه لأمر مدهش كيف اختزنت الذاكرة الجمعية ذكريات هذا الصراع البعيد. وها هي قصص حُكيت للمرة الأولى في القرن التاسع الميلادي، يظهر فيها المجوسي بهرام رمزاً للشعوذة والسحر، ومن سلالة امتدت إلى نظرائه في الثقافة الأنجلوساكسونية والكِلتية، ولاقت الإعجاب في الثقافة الحديثة لمعرفتها بالتعاويذ السحرية، فنجد في

الثقافة الغربية اليوم عدو الإسلام القديم قبل الألفية الأولى قد تحول إلى «فولدمورت»، الذي لا يمكن ذكر اسمه في سلسلة كتب هاري بوتر، و«سورون» الساحر سيد «موردور» في سلسلة كتب «الهوبيت»، وقبل هؤلاء جميعاً، نحت جالان شخصية «الساحر الإفريقي» في قصته: «علاء الدين والحمل الجميل»، أما الفلكي القروسطي المسلم أبو ماشور، فقد تحول الآن إلى «أبو مازار»؛ أحد الأشرار في الأفلام الصامتة.

يُقدم الأشرار الغرائبيون بقواهم الخارقة أرضية خصبة للحكايات في الأدب الشعبي، وكما حدث في الأساطير القديمة، يُحشد الأبطال لمواجهة الشر الشيطاني في ملاحم درامية تضرب جذورها في الثقافة المسيحية وكتبها كحروب دانيال في (سفر دانيال. 7 :3-11)، ونبوءة المسيح في إنجيل متى (متى. 24:29-51).

وتستمر هذه التوجهات المسيحية- اليهودية في تغذية بذور الشك والريبة في الصورة العامة للسياسة الخارجية الغربية على سبيل المثال، بالإضافة إلى السياسات المعارضة للهجرة، في عالم تسوده الحروب والأزمات الاقتصادية. أما الجن الطيبون وعالمهم الخيِّر، فلم يبق لهم تأثير يُذكر في ثقافة اليوم، ماعدا حكايات الأقزام والجنيات الطيبات في قصص الأطفال، ولم تترك حكايتهم تأثيراً لدى قراء «الليالي العربية». لذلك، ظل السحر ظاهرياً شخصية شرقية مرتبطة بأغراض شريرة، لكنها تبدو زائفة عندما تنفصل عن هذه الأغراض، وبذلك يفقد السحر الغامض تعريفه الأصلي في «الليالي»، ويختلط الجن وأسيادهم بالشياطين، وتتضارب أدوارهم تضارباً يثير السخرية أحياناً، وينشر الرعب أحياناً أخرى، ويصل هذا التشريق التدريجي للسحرة إلى أداء فني يجري من خلاله عزو الشر إلى الغرباء، ليبقى أهل الدار نظيفي الأيدي، وعلى وجوههم سمات البراءة.

(3)

يتبدى الساحر الفارسي بهرام، قبل ظهور حكايات «ألف ليلة وليلة»، في غير موضع من الثقافة الشعبية، وعبر صور مغايرة، فالحكماء الثلاثة المذكورون في العهد الجديد هم من المجوس، وقد رصدوا ظهور نجم جديد في السماء، فحضروا إلى الملك

هيرودس، وجلبوا الهدايا للوليد الجديد (المسيح) من الذهب ونبات اللبان والمر، وكلها هدايا ثمينة ترمز إلى ثراء الفرس والعرب، مقارنةً بالتصور المسيحي حول الإسطبل الفقير الذي وُلد فيه المسيح. ويؤكد المجوس الثلاثة بهذه الهدايا اعترافهم بقدسية الوليد وسطوته، ويتضمن هذا تخليهم عن آلهتهم الأولى.

حقق المجوس الثلاثة بقدومهم لرؤية الوليد نبوءة كتاب اليهود (التناخ) الذي جاء فيه: «سيأتي ملوك ترشيش بالهدايا، وسيقدم ملوك سبأ الهدايا» (تناخ. 10:72). ومع أن الكتاب المقدس يصفهم وصفاً عاماً ب(حكماء من الشرق)، ولا يذكر أسماءهم أو صفاتهم (متّى. 2:1-12)، فإن العهد القديم يقدم تفصيلاً آخر، وهو أن واحداً منهم على الأقل كان إفريقياً. كما ترتبط زيارة هؤلاء الحكماء بزيارة ملكة سبأ لسليمان في الكتاب المقدس، فقد كانت الأخيرة مبشرةً بالأولى، أما مشهد تحوُّل الملكة إلى دين سليمان وخضوعها له، فليس سوى ملخص لمشهد الحكماء الثلاثة وهم قادمون بصحبة قافلة كبيرة من الجمال والبغال المحملة بكنوز الشرق وثرواته، ليطرحوها تحت قدمي المخلص الوليد. (يضيف الرسام بوخ رسماً لسليمان وملكة سبأ على عباءة أحد الحكماء الثلاثة في لوحته الشهيرة «انبهار المجوس»، الموجودة في متحف برادو في مدريد). وتقدم قصة المجوس الثلاثة نصراً دينياً يلقي بظلاله على حكايات «الليالي»، وإن كانت «الليالي» تبرز هذا النصر عبر الكثير من التفاصيل والألوان. لقد كان لمشهد «انبهار المجوس»، الذي يُمثِّل حضور الحكماء الثلاثة بين يدي المسيح الوليد، صور متعددة تخيلها فنانون كثر عبر العصور. وكلما كان الفنان أقرب إلى حدود الإمبراطورية الإسلامية، توضحت مظاهر الفخامة أكثر على الثياب والهدايا المرافقة، مما يعكس أسلوب الحياة في أثناء حكم الإمبراطورية العثمانية أو المماليك في مصر. وقد تمثلت هذه المظاهر في تصوير طقس الاحتفال بعناية، والإسهاب في رسم تفاصيل العمائم الضخمة، والعباءات الحريرية المقصبة، والأقمشة البديعة الثمينة، والتركيز على حجم المتاع المصاحب للحكماء، في إشارة واضحة إلى مكانتهم ملوكاً على البلاد التي أتوا منها.

أثار رجال اللاهوت المسيحي منذ القرن الثاني للميلاد جدلاً حول حقيقة المكان

الذي أتى منه الحكماء الثلاثة، فقال القديس أغسطين إن الجمل يمكن أن يقطع مسافة أربعين فرسخاً في اليوم، لكن وجود كل تلك الأحمال، والقافلة الكبيرة، يحول دون أن يقطعوا المسافة من بلاد فارس في الفترة ما بين رؤية النجم والوصول إلى الإسطبل الذي وُلد فيه المسيح، مثلما جاء في إنجيل متى. أما القديس جيروم وغيره، فقد اقترحوا وصولهم من كلدو، حيث كان علم الفلك متطوراً جداً. واقترح آخرون الهند، لكن أكثر الاقتراحات وجاهة كان وصول الحكماء من جزيرة العرب، وافتراض أنهم كانوا ملوكاً يُدعون جاسبار، وميلشور، وبالتازار. وصف القديس الإنجليزي بيدي أحد الحكماء الثلاثة؛ (بالتازار)، بصاحب البشرة السوداء واللحية الطويلة، أي أنه إفريقي من الموريين. وهكذا، فإن وجود رجل أسود في مشهد ميلاد المسيح ينأى بهويته بعيداً عن الزردشتية (ديانة فارس وقت ميلاد المسيح) ويحيله إلى المناطق التي انضمت إلى الإسلام لاحقاً، بما فيها البلدان الإفريقية، بيد أن ديانة ذلك الحكيم وأصله الجغرافي لم يُعرفا على وجه التحديد.

لقد قدمت تقارير التجار، والجنود، والرَّحالة سياقاً ظرفياً ثرياً لخريطة رحلتهم، فقد نشر الفنان الدانمركي ميلشور لورك (سمي باسم أحد الحكماء الثلاثة) ملاحظاته التي دونها أثناء تجواله في الإمبراطورية العثمانية، وأشار فيها بالتفصيل إلى نظام الأزياء السائدة آنذاك. أما الفنان الإسباني خوان باتيستا مينو (1569-1699)، فتشير لوحته إلى سكان المناطق المجاورة في شمال إفريقيا ومصر. وقد ألهم بعضُ الموريين في شمال إفريقيا عدداً من الفنانين في رسم صور المجوسي الأسود، كما حدث مع الفنان روبنز، الذي استلهم صورة المجوسي من أحد أمراء البربر، دُعي مولاي أحمد، وارتدى ذلك «الأمير الإفريقي» زيّاً تركيّاً في لوحة روبنز «انبهار المجوس»، الموجودة في أنتويرب في بلجيكا، وقد جاء بذلك الزي أحد التجار المحليين.

رسم الرحّالة وغيرهم من شهود العيان الصورة التي رأوها للشرق، أما الشرق المُتخيَّل فقد جاء بناءً على الأساطير القديمة، وما ذُكر في الإنجيل عنه، وهي صورة بدأت تاريخياً مع تزايد الهيمنة السياسية للنفوذ الإسلامي. وبذا، فإن كلَّ اللوحات التي تصور «انبهار المجوس» وهم يقدمون احترامهم للمُخلِّص الوليد، تقدم رسالة

ضمنية مفادها الخضوع والتسليم لإله المسيحية المُجسد.

هل بإمكاننا الربط بين المجوسي الأسود في فنون القرون الوسطى وعصر النهضة، وحكايات «ألف ليلة وليلة» التي ظهرت مطبوعة بعد ذلك الزمن بفترة طويلة؟ تقول إليزابيث ماك غراث: «يمثل الحكماء الثلاثة الحكمة الوثنية، مترافقة مع المنزلة الرفيعة، فهم ملوك عظماء وأثرياء جاؤوا من بعيد، ليعبروا عن تواضعهم أمام الملك الجديد...»، ثم تنتقل إليزابيث إلى نقطة أخرى فتقول: «إن الاحتفال بعيد الغطاس ليس سوى احتفال بظهور المسيح واعتراف من جانب الآخرين به». لقد قدمت تلك اللوحات والأعمال الفنية نموذجاً لصورة سليمان والملوك الثلاثة من خلال عدسة أكثر إشراقاً، وبعيداً عن ميراث الشعوذة الذي رافق أدب الشرق الأوسط في الفترة التي وصلت فيها حكايات «ألف ليلة وليلة» إلى القارىء الغربي عبر الترجمة.

واضطر السحر «الحديث»، بعد حظر الأفكار السحرية، إلى اللجوء إلى الأزياء التركية كي يستلهم منها خياله ومتعته. وثمة مثال واضح، وإن كان بسيطاً، على نقطة التحول تجاه البعدين السحري والصوفي للإسلام جاء في تقرير لأحد الرحّالة عندما حضر طقساً صوفياً لبعض الدراويش في إسطنبول، وقد نُشر هذا التقرير في باريس عام 1717، بالتزامن مع ظهور النسخة الأولى من ترجمة الليالي.

يظهر الدراويش في عدد من الحكايات إلى جانب حكاية «الحمال والبنات الثلاث»، كما أن الخليفة هارون الرشيد ذاته يتنكر في زي درويش في الحكاية، ليتمكن من التجول بحرية في بغداد، والاستماع إلى ما يجري، دون أن يعرفه أحد.

اتسم الدراويش في الحكايات بأنهم متصوفون روحانيون شديدو الفقر، وانتموا – كما القساوسة في المسيحية– إلى فرق مختلفة، وتبوؤا مكانة دينية رفيعة في القرن السابع عشر. ولقد ألَّف بتي دى لاكروا كتاباً يحتوي على حكايات خرافية مختلفة، تشبه في بنيتها حكايات ألف ليلة وليلة وسماه: «ألف يوم ويوم 1710-1712»، مما أثار حنق جالان، واستفزه كي يلحق أجزاء إضافية إلى ترجمته لحكايات ألف ليلة وليلة. وقد أرجع بتي حكاياته إلى الدرويش موكليه Mocles، الذي كان شيخ الدراويش في أصفهان، وأضاف أن الدرويش أعطاه مخطوط الحكايات عام 1675، غير أن الباحثين

يعتقدون الآن أن أصل الحكايات التي ضمها بتي إلى كتابه يرجع إلى تركيا، وأنه أعاد روايتها وكتابتها بالتعاون مع آخرين، مثلما حدث تقريباً لحكايات ألف ليلة وليلة على أيدي المترجمين والمؤلفين.

لقد اكتسبت إحدى الطرق الصوفية شهرة واسعة بسبب طقوسها في الرقص الدوراني، حيث يصل الدرويش إلى مرحلة الكمال والاتصال بالخالق. وقد مارست تلك الطريقة هذا الطقس في بيرا في إسطنبول، فاجتذب كثيراً من المشاهدين المحليين والأجانب، ولاتزال الطريقة المولوية تمارس هذا الطقس في المهرجانات حول العالم، وقد سنحت لي فرصة كي أشاهد أحد عروضهم في القاعة المستديرة شمالي لندن، إبان سبعينيات القرن العشرين، حيث كانوا يقدمون رقصتهم وهم يرتدون تنانير واسعة تكاد تطير بهم عن الأرض في أثناء الدوران.

رسم الفنان جان بابتيست فانمور عدداً من اللوحات حين زار اسطنبول رفقةَ السفير الفرنسي ماركيز فيريول عام 1707-1708، وكان موضوع تلك اللوحات الطقوس والعادات في البلاط السلطاني، ومن بينها طقوس الرقص الدائري لدى الدراويش، ثم طُبعت هذه اللوحات ونُشرت في ألبوم فيريول الموجود الآن في المكتبة البريطانية، بالإضافة إلى نوتة موسيقية للَّحن الذي يستخدمه الدراويش في رقصتهم، وهي مِلك للسير هانس سلون، وقد ضمَّ هذا الألبوم لوحات رائعة، فضلاً عن تعليقات تشرح لوحات مثل «الدرويش، أو الراهب التركي في رقصة الدوران الصوفية»، ويختتم الألبوم اللوحات بلوحة كبيرة رائعة التفاصيل تمثل «الدراويش في بيرا حيث معبدهم، وهم يختمون رقصتهم».

تحول التركيز في هذه اللوحة إلى تفاصيل ملابس الدراويش، فهم يرتدون جميعاً الطرابيش الأسطوانية الطويلة، تبعاً لأنظمة اللباس الصارمة في الإمبراطورية العثمانية، إذ تشير تلك الطرابيش المميزة إلى طبيعة مهنتهم. وتُظهر اللوحة الدراويش وهم يشارفون على الانتهاء من رقصتهم، فبعض الأذرع ماتزال مرفوعة، وأصحابها في خشوع تام، وثمة اثنان من الدراويش الأكبر سنّاً، ويتبدى ذلك من لحيتيهما البيضاوين، كما يظهر درويش غير ملتحٍ، ويبدو أصغر الموجودين في اللوحة سنّاً،

ويقول الناشر الفرنسي جاك هاي معلقاً عليها: «إن الدراويش الشباب يدورون فيها بسرعة لا تصدق»، ويدل تعليقه على تفصيلة مهمة، فهو يقود القارئ أو الناظر إلى تقييم الصور بطريقة تلتقط وجهة النظر السائدة في فرنسا. فوفقاً للتعليق، يظهر درويشان في طرفي اللوحة وقد انتهيا من رقصتهما، وهبطا على الأرض في حالة من الإعياء، وربما الدوار، بعد أن توقفا عن الحركة.

جرت الموافقة الملكية على نشر الطبعة الأولى من مجموعة اللوحات في يوليو عام 1714، وضمت تعليقات بسيطة عن تحلق الناس لمشاهدة عروض الدراويش المدهشة، وكيف كانت قراءة القرآن تسبق طقس الرقص، بالإضافة إلى وصف نقوش الخط العربي، التي زينت الأعمدة وجدران القاعة، وكلها آيات من القرآن وتسابيح، كما جاء ذكر الفوانيس المعلقة في سقف القبة فوق رؤوس الدراويش، وهي تُضاء خلال شهر رمضان. لاقت هذه الطبعة إقبالاً شديداً لدى الجمهور الغربي، وأعيدت طباعتها في السنة الموالية، مع إضافة تفاصيل جديدة قام بتحريرها الناشر الفرنسي، ومقدمة للمجموعة شرح فيها كل الرسومات التي تضمنتها بالتفصيل، لكنه قدَّم بعض المعلومات عن الدراويش بدت بعيدة عن الأسلوب البسيط الذي قُدمت به المجموعة الأولى. وعلى الرغم من أنه قال إن السفير الفرنسي كان سعيداً بعرض الدراويش، وإنه كان يرافقهم أحياناً بالعزف على الكمان الجهير Bass viol، فقد أضاف بعض الملاحظات عن وجود دراويش آخرين «يرتحلون من مكان إلى آخر، ويعيشون حياة غير منضبطة، وبعضهم يحضر إلى القسطنطينية من بلاد فارس أو الهند»، ثم أضاف إن «طربوش الدرويش هو جواز سفره كي يذهب حيث شاء، وقد يتطفل الدراويش على موائد الأعيان دون أن يستطيعوا منعهم خوفاً من اتهامهم بالكِبْر... مع أن وجودهم غير مرحب به أحياناً». ينتقل المحرر بعد ذلك إلى تبني صورة الدراويش في الليالي، فيقول: «معظم الدراويش من الهند وفارس يجلُّون النار، ويعشقون الشمس مصدر النار الأساسي...». وعندما يعود إلى وصف إحدى اللوحات، يُقدِّم رأيه الشخصي، قائلاً: «هؤلاء تحركهم الموسيقى، ويدَّعون أن فيها شيئاً إلهياً».

عندما يقول الكاتب إن الدراويش يُجلُّون النار، فإنه يلغي الفارق الذي أكَّدته

«الليالي العربية» بين المجوس والمسلمين، ويختزل الدراويش جميعهم في صورة المجوسي بهرام دون تمييز. أما جملته البريئة المقتضبة، التي يقول فيها إن الدراويش يدّعون شيئاً إلهياً في الموسيقى، فهي ليست كذلك على الإطلاق، إذ يبدو الكاتب الفرنسي وكأنه ينأى بنفسه عن المشهد والأشخاص الذين يتحركون داخله، ومن ضمنهم السفير الفرنسي الذي لم يجد حرجاً في مشاركة الدراويش عزفهم، وهي مناورة تستنسخ فعل الرفض والاحتقار تجاه السحر الوثني والزردشتي في حكايات «ألف ليلة وليلة».

من الجلي أن المعلقين الفرنسيين تعلموا الكثير من مناورات «ألف ليلة وليلة»، لكن جزءاً من نجاح «الليالي» في ذلك الوقت، مثلما يبدو لي، راجعٌ إلى أحكامها القاسية على بعض الأديان والمعتقدات والممارسات، وبذلك فقد وفّر هذا المزاج الشرقي قناعاً مناسباً لمن يحملون الأفكار ذاتها في الغرب.

توقع الفيلسوف المتطرف وليام غودوين عندما كان يؤلف موسوعته: «حياة المشعوذين، 1834»، وهي موسوعة مسلية من النوع المتشكك الخفيف تتناول السَّحَرَة عبر التاريخ، أن يجد كثيراً منهم في الشرق، لكنه اعترف أن ظنه قد خاب بشدة. كان العنوان الفرعي لكتاب غودوين: «سجل لأشهر الأشخاص عبر العصور، ممن اعترفوا بممارسة السحر أو عُرف عنهم ذلك»، وقد كتب في أحد فصوله تحت عنوان: «صمت الشرق واحترام المشعوذين»:

«لقد اشتُهرت آسيا أكثر من أي مكان آخر في العالم بتنوع سرديات السحر والشعوذة، ومع ذلك فقد خاب أملي وأنا أطالع المغامرات الفردية لأشخاص يفترض أنهم عُرفوا بمهارتهم في ممارسة السحر»، ثم إن غودوين يقارن سحرة الشرق بآخرين في التاريخ الأوروبي مثل سيرسي، وميديا، وديدالوس، وفيثاغورس، وسقراط، وأبولو، ومارلين، وجان دارك، وفاوست، وروجر بيكون، فيجد أن «سحرة الشرق.. فكرة مجردة».

يُعرج غودوين على «الليالي العربية» في بحثه، ويلحظ أهمية حضور الزردشتيين والفرس، ويقدم عقب ذلك ملاحظات قيمة حول بعض القصص الفرعية التي

وردت في حكاية «الحمال والبنات الثلاث»، كحكاية الدرويش الثالث، وقصة أمينة وزوجها، الذي يكتشف أن زوجته غولة، بعد أن يتبعها إلى إحدى المقابر، ويراها تلتهم بقايا لحم بشري.

ويكشف غودوين في بحثه عن عدة أمور تتعلق بكتابي هذا، فهو يؤكد أن المعتقدات اللاعقلانية في ممارسة السحر تملأ التراث الأوروبي الكلاسيكي، ويدعي بثقة أن المسيحية انتجت «ثورة في تاريخ السحر والشعوذة»، بإدانة السحر والخرافات، دون أن يلحظ أنَّ الإيمان العميق بالشياطين والسحر كان المحرك الأساسي لعمليات ملاحقة الساحرات. وفوق ذلك كله، توقع أن يجد سجلات حافلة بالسحرة المسلمين، وعندما لم يجد، توجه إلى ألف ليلة وليلة للبحث عنهم في ثنايا الحكايات، وكتب عن ذلك: «صحيح أن هذه الشخصيات وصلت إلينا عن طريق الأدب، لكنها قدَّمت صورة دقيقة عن العادات والتقاليد الشرقية، ولذلك فمجرد تصوير حماقات بعض الشعوب ونقاط ضعفها في الحكايات قد يمنحنا، في غياب المصادر التاريخية الدقيقة، عدداً من التمثيلات الجميلة لأفكار السحر والشعوذة، التي احتضنها هذا الجزء من العالم لعدة قرون».

وتبقى موسوعة غودوين مفتاحاً لمنظور مرحلة التنوير المتأخرة حول السحر، فقد كتبها في بداية فترة الهوس بالمصريات، التي بدأت مع حملة نابليون واكتشافات بيلزوني الأثرية، وفي أثناء الموجة الثانية من الحماس «لليالي العربية»، عندما كان إدوارد لين يعمل على ترجمتها. لقد كان غودوين زوجاً لماري ولستونكرافت، ووالد ماري شيلي، وصهر بيرسي بايش شيلي، ومولفاً للحكايات الخرافية للأطفال، لذلك فقد كان وثيق الصلة بأدب الخيال والأساطير والسحر، لكنه ظلَّ رغم ذلك رجلاً راسخ العقيدة من الرعيل الأول، ملتزماً بالعقلانية المتطرفة. ومع هذا، يظل مدخله في تأليف موسوعة السحرة (التي ألفها دون شك لسداد التزاماته المالية) نقطة انطلاق للخيال الحر وما يمكن أن يقدمه.

الحكاية السادسة

ثروة مُستعادة

كانت في بغداد دار فسيحة جميلة يحوطها بستان في وسطه فسقية بديعة، تغذيها نافورة فياضة عذبة الماء، وكانت تأتيها الطيور من كل مكان لتغسل أجنحتها وتبترد من وهج الصيف، وتشرب من مائها، وتتفيأ في ظل أشجار الليمون العطرة، التي كانت تمدُّ أغصانها على نوافذ البيت المواجهة للشارع، وتلك المطلة على ساحة الدار، التي كانت مثل بقية الدور في بغداد.

أما صاحب الدار فلم ير مثل جمال داره تلك، فقد كانت دار أمه التي ورثتها عن عائلتها وعاشت فيها حتى وفاتها، وقد أضافت الأم لمساتها المميزة على الدار، فحفرت أدعية على جدران مطبخها لتحفظ القدور والأواني والصحون من كل مكروه. كانت زوجة الرجل تسقي أحواض الزهور كل صباح، وتقدم بناته الطعام للطيور على طاولة في صحن في الساحة.

تغيَّرت الأمور، وتدهورت حال الدار وصاحبها، فجف ينبوع الفسقية، وتكسرت أطر النوافذ، ولم يعد أحد في الدار يفكر في إطعام الطيور بعد أن عزَّ الطعام وقلَّ المال.

مرت أعوام والحال تمضي من سيء إلى أسوأ، فكسدت تجارة الرجل، وتكاثر الدائنون وهو لا يدري ماذا يصنع، [**فنام ذات ليلة، وهو مغمور مقهور، فرأى في منامه قائلاً يقول له: «إن رزقك بمصر، فاتبعه وتوجه إليه».**

فلما وصل إليها أدركه المساء، فنام في مسجد، وكان بجوار المسجد بيت، فقدَّر الله تعالى أن جماعة من اللصوص دخلوا المسجد وتوصلوا منه إلى ذلك البيت. فانتبه أهل البيت على حركة اللصوص، وقاموا بالصياح، فأغاثهم الوالي بأتباعه، فهربت اللصوص ودخل الوالي المسجد،

فوجد الرجل البغدادي نائماً في المسجد، فقبض عليه وضربه بالمقارع ضرباً مؤلماً حتى أشرف على الهلاك، وسجنه فمكث ثلاثة أيام في السجن، ثم أحضره الوالي، وقال له: من أي البلاد أنت؟ قال: من بغداد، قال له: وما حاجتك التي هي سبب في مجيئك إلى مصر؟ قال: إني رأيت في منامي قائلاً يقول: إن رزقك بمصر، فتوجه إليه، فلما جئت إلى مصر وجدت الرزق الذي أخبرني به؛ تلك المقارع التي نلتها منك. فضحك الوالي حتى بدت نواجذه، وقال له: يا قليل العقل، أنا رأيت ثلاث مرات في منامي قائلاً يقول لي: إن بيتاً في بغداد، بخط كذا ووصفه كذا، بحوشه جنينة تحتها فسقية، بها مال له جرم عظيم، فتوجه إليه وخذه، فلم أتوجه، وأنت من قلة عقلك، سافرت من بلدة إلى بلدة من أجل رؤيا رأيتَها، وهي أضغاث أحلام، ثم أعطاه دراهم، وقال له: استعن بها على عودك إلى بلدك، فأخذها وعاد إلى بغداد، وكان البيت الذي وصفه الوالي هو بيت ذلك الرجل، فلما وصل إلى منزله حفر تحت الفسقية، فرأى مالاً كثيراً، ووسع الله عليه رزقه]. سدَّد الرجل ديونه، وأعاد إصلاح ما تهدم من بيته، وعاود تجارته، وعاش في بيته في سعادة وهناء إلى أن جاء هادم اللذات ومفرق الجماعات، فما أعجب تصاريف الأقدار!

الفصل السابع

بصيرة الأحلام

«روميو: لقد حلمت الليلة حلماً.
مرسوتيو: وأنا أيضاً.
روميو: حسناً، ماذا كان حلمك؟
مرسوتيو: أن الحالمين غالباً كاذبون.
روميو: لكن الأحلام تبدو حقيقية ونحن نيام».

شكسبير، روميو وجولييت

«لقد تنازل الواقع عن مكانته مرات عديدة، والحق أنه كان يتوق إلى هذا التنازل».

خورخي لويس بورخيس، طلون وأكبار والعالم الثالث.

(1)

تروي حكاياتِ «ألف ليلة وليلة» امرأةٌ تسامر زوجها في السرير طوال الليل، ولا بد لإلهامها أن يستمر دون توقف، وإلا فإنها ستُقْتَل. ويتوجب عليها أن تستمر في غزل الحكايات وإلا استفاقت، هي وغيرها، على حقيقة الخطر الذي يحدق بها [بهن]، وكأنها الحالم الذي لا بد أن يستمر في الحلم نيابة عنا، وكأن بقاءنا رهين اشتغال عقلها المنتج على الدوام. إن باعث الدهشة أن شهرزاد لا تؤلف الحكايات، كما أُخبِرنا في بدايتها، بيد أنها سيدة ذكية مثقفة «لا تنسى أي شيء قرأته»، وقد

درست كلَّ العلوم كالفلسفة، والطب، والتاريخ، والفنون، وكتبت الشعر كفطاحل الشعراء، وتملك مكتبة بها ألف كتاب، وتلم بكل هذه القصص جراء ما قرأته من الكتب.

تقول بعض نسخ «ألف ليلة وليلة» أن شهرزاد قد نقلت مكتبتها –بعد فروغها من الحكايات– من بيت والدها الوزير إلى قصر شهريار، فالحكايات التي استمعنا إليها إذاً موجودة بالفعل في مكتبة شهرزاد. وقد لاحظنا أحياناً عبر قصص «الليالي» ظروف تسجيل بعض الحكايات وحفظها، كما حدث في قصة «الحمال والبنات الثلاث»، حين أمر هارون الرشيد بتدوين الحكايات التي حدثت في بيت زبيدة وحفظها في سجلات الدولة. يفعل السلطان شهريار الأمر ذاته عندما يأمر حاجبه بتدوين كل حكايات شهرزاد، بيد أن هذا الأمر لا يتكفل بحفظ الحكايات –مثلما يقول عبد الفتاح كيليطو– فهي موجودة بالفعل في مكتبة شهرزاد التي جمعتها قبل أن تتزوج حين كانت شابة صغيرة، وليس ما يقوم به شهريار سوى إضافة نسخة أخرى منها، باستثناء قصته هو، التي لم تقرأها شهرزاد من قبل.

إن هذا العدد الهائل من القصص الموجودة سلفاً يضفي سمات حُلمية عليها، فمكتبة شهرزاد تمتد إلى ما لانهاية، وما عنوان الكتاب «ألف ليلة وليلة» إلا إشارة إلى اللانهائية، حيث تتوالد الحكايات في حكايات جديدة وترجمات مختلفة. يحتاج هذا الوهم الطوباوي في الحكايات إلى حارس يحرس ذاكرته مثل شهرزاد، التي ينطبق عليها وصف الشاعر ديريك والكوت: «إذا اجتمعت جماعة من البشر في بقعة ما لفترة طويلة، فإنها تلجأ إلى تأسيس رموزها الخاصة، وترسي قوانينها، وتؤسس تقويمها الخاص لتحتفل بالحصاد، وتغير أطوار القمر على أنغامها القَبَلية، محتفظةً بتاريخها وأساطيرها في سجلات شيوخها، وذاكرة الحكائين لديها». إنه أمل بالبقاء، ورهان ضد التاريخ، ووقفة ضد الاندثار، وبصيص من ضوء في وجه السواد والظلمة. ومثلما تؤكد فريال غزول، فإن سواد الليل الذي يلف أجواء السرد في بداية الحكاية يتسع ليتحول من زمن الحكي إلى مجاز ممتد في الحكايات، ومن سواد بشرة العبد الذي وجده شهريار مع زوجته إلى الغضب الأعمى الذي تملَّك السلطان فيما بعد.

يقتبس الكاتب إيتالو كالفينو في كتابه: «مدن لامرئية» الكثير من ثيمات «الليالي»، ففي أحد فصوله يقول ماركو بولو للخان العظيم: «إن أحد أهداف استكشافاتي هو البحث عن الآثار الباقية للسعادة كي أقف على مدى شُحِّها، فإن كنت تود معرفة حجم الظلمة حولك، عليك أن تمعن النظر بحثاً عن أي بصيص نور يلوح من بعيد». يقوم ماركو بولو هنا بدور الحكاء بدلاً من شهرزاد، التي حاولت هي أيضاً دعوة السلطان عبر حكاياتها إلى البحث عن بصيص النور الذي سيبدد الظلمة التي تكتنفه. لقد كان موقع السرد في بداية الحكايات تحدِّياً أمام المترجمين، وقد حاول أنطوان جالان أن يصف المخدع الذي ستُحكى فيه كل الحكايات كما يلي: «التجأ السلطان إلى مخدعه صحبةَ شهرزاد، حيث السرير الكبير المرتفع حسب عادات الملوك في الشرق، واستلقت دنيازاد على سرير أُعِدَّ لها تحت سرير الزوجين». من الصعب تخيل سرير بهذا الارتفاع في الشرق الأوسط إبان أيِّ فترة زمنية، لكن جالان اضطُر إلى المبالغة في وصف ارتفاع السرير، ليتخلص من الحرج الذي سببه وجود الأخت الصغرى دنيازاد مع السلطان وعروسه في مخدعهما. وتُصور بعض الرسوم التوضيحية للمخدع دنيازاد خلف ستارة انسدلت على السرير، والجميع بكامل ثيابهم. لقد أجرى جالان بعض التغيير في ترجمته بالفعل، مما يعكس حالة الانزعاج الذي شعر به القارئ الغربي تجاه المشهد الذي يجمع الثلاثة معاً في المخدع، لذلك يؤكد جالان في ترجمته أن دنيازاد كانت تُوقظ أختها قبل الفجر لإكمال الحكاية، ثم تتوقف شهرزاد عن القص عند الفجر، لأن السلطان لا بد أن يستعد للذهاب إلى عمله، وهنا يلتقط كيليطو تناقضاً واضحاً في هذا المشهد، وهو أن شهريار لا ينام أبداً على ما يبدو.

ربما كان صحيحاً أن شهريار لا ينام أبداً، وإنما يصل الليل بالنهار، غير أن «الليالي» لا تلقي بالاً لذلك، أما مشهد الاستيقاظ قبل الفجر بدعوة من دنيازاد، فلا يتسق مطلقاً مع طابع الحكي لدى شهرزاد، والنسخة العربية من الحكايات تصف الثلاثة وهم يتسامرون سوياً طوال الليل حتى مطلع الفجر، وذاك مشهد أكثر معقولية -ولاسيما أن الشابتين تحاولان تضليل السلطان عن هدفه- من مشهد المنبه الذي يوقظ السلطان

وشهرزاد قبل الفجر، وهو أمر قد يذكّر السلطان برغبته في قتل شهرزاد، مثلما قتل كل من تزوجهن قبلها. يخدم مشهد الليل الموجود في الحكايات الأصلية غرضاً طقسياً مهماً، إذ يهدم الحواجز بين حالتي الحلم واليقظة، ويؤطر الحكايات بين الحالتين، وهو ما يؤكده كاليبان في أبياته الشهيرة مخاطباً بحارته:

«لا تخافوا فالجزيرة صاخبة تضج بالحياة...
وهواؤها العليل يشرح الصدر ولا يؤذي أحداً
آلاف الآلات تعزف ألحانها في أذني
تهدهدني لأنام وإن كنت قد صحوت لتوي
وهناك في الحلم أرى الثروات تهبط عليَّ
لذا فإنني لا أريد أن أستيقظ أبداً».

العاصفة، الفصل الثالث

اعترض القراء على المداخلات بين شهرزاد وأختها دنيازاد في افتتاحية كلّ ليلة من الليالي وختامها في الجزأين الأولين من ترجمة جالان، لذلك فقد قرر أن يلغي هذه المداخلات في الأجزاء الموالية، وسمح لكل قصة أن تفيض حتى نهايتها دون مقاطعة، الأمر الذي أبعد صورة المخدع من المشهد، وكذلك الأحلام التي تُنسج فيه.

وأظهر الرسامون الفرنسيون الأوائل للحكايات صورة الزوجين معاً في السرير، وهما يجلسان متباعدين، ويرتديان كامل ثيابهما، ونادراً ما ظهرا في أوضاع حميمة حسب ما رأيت، لكن رسوماً أخرى مختلفة ظهرت بعد ذلك في القرن التاسع عشر، ومع انتشار صورة الحريم، فثمة رسم للفنان أدولف لالوز تظهر فيه شهرزاد ملتفة حول شهريار في غواية واضحة، أما دنيازاد فهي على الهامش دائماً، بل إنها تختفي تماماً من بعض الرسوم، فيفقد المشهد جوه التآمري الذي يحفزه وجود الأختين في المشهد. وفي رسوم لاحقة مخصصة لكتب الأطفال، كان التركيز على إظهار التراتبية في المشهد، فقد ظهرت شهرزاد وهي تجلس أمام عرش السلطان لا في السرير، وأحياناً

في شرفة مطلة على قاعة العرش. وفي رسم آخر للترجمة الدانمركية للحكايات عام 1917، قدم كاي نيلسين صورة صادمة لسلطة شهريار، حين تخيَّل شهرزاد حورية عارية تجثو بتوسل أمام عرش السلطان، وعلى مبعدة منه، وبالطبع يقدم هذا التصوير مثالاً على السلطة الذكورية للسلطان، لكنه يفتقد إلى روح المغامرة الليلية، كما هي الحال في «حلم ليلة صيف»، التي تجتمع فها الأختان سويةً مع نِدِّهما.

(2)

تستشرف الأحلامُ في القصص التي يستمع إليها السلطان المستقبلَ الكامن وراء المظاهر المرئية، وتدرك شخصيات الحكايات عبر هذه الأحلام ما خفي عنها حتى تلك اللحظة.

لقد خبر [الناس] تفسير الأحلام بجلاء في العالم القديم، ولا سيما في مصر، وجاء ذكر «تعبير» يوسف [عليه السلام] للأحلام في العهد القديم (سفر التكوين 40-41) وكذلك في القرآن الكريم (سورة يوسف)، وتتضمن وفرةٌ من الحكايات نبوءات مشابهة، وتتكشف الكثير منها مثلما تنجلي الأحلام بعد تفسيرها. وفضلاً عن أحلام الحكايات، فإن كتاب «ألف ليلة وليلة» ذاته يبدو للقاريء مثل حلم طويل مستمر لذلك المشهد الليلي في غرفة نوم السلطان، أما إذا توغلنا عميقاً في الحكايات، فسنجد أن لاواقعية الأحداث فيها توافق تجربة الحلم: فهي حافلة بالمفاجآت، والأحداث المجتزأة، والتراكيب المختلطة، والإزاحة عن المكان والزمان، وعدم الاستقرار على صورة واحدة، وتكرار موتيفات بعينها، وكلٌّ تلك السمات لا تنطبق إلا على الأحلام.

تعول طبيعة الأحلام في الحكايات على صيغة الحكي ذاتها، بصورة تفوق اعتمادها على السحر المرئي، فعندما تستخدم الحكايات اللغة لتأسيس حقائق مستحيلة، تتحول الصور إلى حقائق، ويذوب المجاز فيها، وهذا الانزلاق الذهني بتحويل المجازي إلى حرفي هو دون شك أحد سمات العقل الحالم، الذي يتلاعب بالكلمات والأسماء والمرادفات بحبور. ويسيطر هذا التلاعب بالكلمات على مفهوم الأحداث

في عمليات السحر، فالتعاويذ اللفظية، والتمائم، والتماثيل الصغيرة المسماة بأسماء محددة، كلها أدوات سحرية. وقد تتبدى صورة أخرى من صور المجاز كذلك حين يحيل إلى حقيقة سحرية بديلة، فتتحول رحلة في الحلم إلى واقع كما جرى في حكاية «قمر الزمان وبدور»، إذ يحمل الجن البطل والبطلة في أثناء نومهما ليلتقيا معاً، وهي رحلة فعلية حملَ فيها الجن البطلين في الهواء دون أن يشعرا بذلك، وعندما يستيقظان يظنان ما رأياه حلماً عابراً، بيد أن الخاتم؛ تذكار تلك الرحلة، بقي لدى كلٍّ منهما، ليثبت أنَّ ما حدث كان حقيقة لا حلماً. ومثل الأرواح الشريرة في الأساطير الإغريقية، يمكن للجن في هذه الحكاية أن يجسد الحالة الداخلية، وهي هنا حالة مفاجئة من الشغف المتهور.

تبدو الأحلام في حكايات «ألف ليلة وليلة» مزدوجة الشخصية، فهي تكشف -من جهة- حقائقَ عن المستقبل، وقد تقع تجربة الحلم -من جهة أخرى- في العالم الحقيقي على نحو مادي، مما يضيء زاوية أخرى من زوايا السحر مثلما عاشته الشخصيات المسحورة في الحكاية، لا من منظور السحرة فقط، سواءً أكانوا طيبين أم أشراراً. تطرح «الليالي» باستمرار مدى واقعية التجربة الذهنية، وهو السؤال الذي مهد الطريق أمام ظهور أدب الواقعية السحرية لاحقاً.

لا تتعلق الأحلام دائماً بالقوى الخارقة، ولا تحتاج بالضرورة إلى المجوس أو الدراويش لتفسيرها، فهي تمثل قوى سحرية متاحة للجميع، دونما حاجة إلى كتب محددة أو معرفة خاصة بطبيعة الأشياء. قد تكشف الأحلام في الفضاء الديني عن خطط إلهية لأفراد معينين، ففي إحدى نسخ حكاية «مدينة النحاس» مثلاً، يظهر إبراهيم لسليمان [عليهما السلام] في الحلم لينبئه بقدوم النبي [الكريم] محمد، لكن الأحلام تقع في السياق العام لحكايات «ألف ليلة وليلة»، وتتضمنها كثرة من الحكايات، وهي تلعب دوراً ديناميا في تصاعد الحبكة وصولاً إلى الحل والتعرف النهائي. وتظهر أحلام غامضة أشبه بالأحاجي في قصص أخرى من الليالي، وقد تضلل أحداثها الحالم فيخطىء في فهم الرسالة، لكن ثمة أحلاماً واضحة أخرى كذلك، تُفهم مباشرة، ولها نهاية سعيدة، يُستعاد فيها الحب أوالثروة المفقودة ويعاقب المخطىء. لقد رأى حسن

البصري أمه في الحلم تبكي فراقه وترجو عودته، فقرر أن يذهب إليها، واصطحب معه زوجته الجنية، ولأن معظم الحكايات تدور حول مواضيع الحب والمال، فإن الاقتراب من الحل في النهاية يشحذ المتعة، ويزيد من ترقبنا لمعرفة نهاية الحلم.

يتبادل النائمون الأحلام في الحكايات، فقد يدخل حالم حلم شخص آخر، كما حدث في حكاية الرجل المفلس الذي تحصل على الثروة، وقد يتقاسم حالمان أحياناً أجزاءً من الحلم ذاته، فيكتشف كلٌّ منهما ما خفي عنه حتى تلك اللحظة، كما حدث في حكاية الأمير أردشير وحياة النفوس، وثمة أحلام أخرى تستلهم التاريخ، كحكاية «المتوكل ومحبوبته»، إذ يفترق الخليفة ومحبوبته، وقد عاشا في القرن التاسع، لكن كلاً منهما يحلم أثناء فترة الفراق الحلمَ ذاته، فيجتمعان ليعيشا حبهما من جديد. تفيض الحياة الداخلية للشخصيات في الحكايات على ظروف الحياة الخارجية دون مقاومة، لذلك فالفرق بين الحلم والحقيقة ليس واضحاً دائماً، فما تحلم به هو ما سيأتي، وقد يكون الآتي معداً ليتحقق في الظروف المناسبة، أو ربما كان الحلم ذاته يمهد الطريق لحدوث الأشياء. قد تتحقق الأحلام لأي شخص، ذلك أن المعرفة التي تتضمنها ملكٌ لعالم الماورائيات؛ عالم النبوءات والقدر المكتوب، لذلك فهي تزيل اللبس عن كل ذلك (يقوم كهنة الإغريق بالمهمة ذاتها في دراما الأدب الكلاسيكي، كأوديب سوفوكليس، وأيون يوروبيدس). تُقدم حكاية «موعدٌ في سامراء» مثالاً واضحاً على حتمية القدر في حكايات «الليالي العربية»، لكنها غير موجودة في النسخة العربية. (يرى البطل الموت صباحاً في السوق، فترعبه هذه المواجهة، ويهرب أبعد ما يكون عن المكان حتى يصل سامراء، لكنه يجد الموت في انتظاره فيقول له : لقد حيَّرني وجودك أمامي هذا الصباح في السوق، لأنني كنت أعرف أنَّ موعدي معك هذا المساء في سامراء). تُعلن هذه الرؤى والأحلام لنا، نحن القراء والمستمعين، عن المكان الذي ستأخذنا إليه الحكاية، كما تختصنا ببعض المعلومات التي لا يعرفها أبطال الحكاية عن أنفسهم، فنتمكن من الوصول إلى الحل قبل نهاية الحكاية. لكننا نعرف في المقابل أن الأحلام في الحكايات ناشطة، ويمكنها أن تترك بصمتها على الواقع. ولمَّا كانت قدسية الأحلام هبة الأنبياء الذين يتلقون معرفتهم من الله، فإن تفسير الأحلام هو حكمة الحكاية وهبة

أبطالها وبطلاتها. وتتجلى الثقة في حكمة الأحلام عبر عدد من القصص الرائعة الأخاذة منذ بدايات الحكايات في الكتاب، مثل حكاية البطلين «بلوقيا وحاسب»، التي نستمع إليها على لسان ملكة الحيَّات «يملِكا»، ضمن مجموعة من الحكايات داخل الحكايات، التي ترويها هذه الملكة بتفاصيل مدهشة تتكشف طبيعتها الانتقائية مع الوقت، فثمة موتيفات أسطورية من ملحمة جلجامش كموضوع الهبوط، وإدراك حتمية الفناء، وجميعها حاضرة في هذه الحكايات الأدبية الرائعة. لقد كانت رحلة بحث الأبطال عما وراء العوالم المعروفة تحمل سمات الأحلام من عوالم مختلفة؛ طبيعية وخارقة، وإنسانية واجتماعية، وأشبهت كلها الفردوس المفقود، والتوازن الطبيعي الضائع، وجاذبية الجسد المُغيِّبة. ويقع البطل جانشاه ضمن إحدى تلك الحكايات في حبِّ جنية على صورة طائر، وذلك في حكاية «جانشاه وشمسة»، المعروفة أيضاً باسم «الشاب الحزين الوسيم»، وفيها واحد من أجمل المشاهد الشعرية الإيروسية:

> «فبينما هو جالس إذ أقبل عليه من الجو ثلاثة طيور في صفة الحمام، ثم إن الطيور حطوا بجانب البحيرة ولعبوا ساعة، وبعد ذلك نزعوا ما عليهم من الريش، فصاروا ثلاث بنات كأنهن الأقمار، ليس لهن في الدنيا شبيه، ثم نزلن البحيرة وسبحن فيها ولعبن وضحكن».

يحاول جانشاه التقرب لاحقاً من الجنية الصغرى، فيستشير الشيخ نصر ملك الطيور، الذي يشير عليه بسرقة ريش الأميرة شمسة عندما تخلعه لتستحم في الحوض، ثم يختطفها دون أن تستطيع الطيران (لا تبدو تلك الطريقة من شيم أبطال القصص، ولاسيما قصص الأطفال)، والشيخ نصر هو الملك الذي يحكم الطيور بالعدل، ويفهم لغتها، لكنه في هذه الحكاية يبدو على غرار الملك سليمان، وتفتح سيادته على الطيور الباب أمام جانشاه لإشباع رغبته وتحقيق حلمه، وفي النهاية عندما يفوز بقلبها يعودان معاً إلى العالم الطبيعي.

تذهب شمسة في آخر الحكاية للسباحة، فيعضها ثعبان بحري في كعب قدمها

وتموت؛ أي أن العنصر المائي الذي كانت مرتبطة به في العالم السحري ينتقم منها. وتنتهي قصة الحب هذه، التي تشبه أسطورة يوريديس الإغريقية، بموت الأميرة، وحداد جانشاه عليها طوال حياته.

يتكرر الموضوع الأساسي في هذه الحكاية، التي تعدُّ من أقدم حكايات الليالي، في حكايات أخرى يجمع فيها الحب بين بطل إنسي وجنية في صورة طائر، كحكاية «الأمير أحمد والجنية بري بانو»، وحكاية «حسن الصائغ البصري».

يمكن أن ننظر إلى مفهوم تجربة الحلم في الحكايات، والدور الذي تلعبه، بمقارنتها بالدور الذي لعبته في الدراما إبان العصرين الإليزابيثي واليعقوبي، وهنا نكتشف وجود أرضية مشتركة من الحكايات ومفاهيم القدر والوعي في منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط منذ العصور الوسطى يعكسها عالم الأحلام في مسرحيات شكسبير، من الأوهام العذبة والمرَّة في «حلم ليلة صيف» إلى ما تصرح به «الأخوات الغريبات»، حتى كوابيس السيدة ماكبث في مسرحية «ماكبث»، وكلها تعكس المعتقدات المشتركة حول الكتابة المسرحية والجمهور بتبصر، على المستويين الفردي والجمعي. ترى كلبورنيا في حلمها مصرع زوجها القيصر، لكنها لا تتمكن من إقناعه بالعدول عن الذهاب إلى المجلس يوم اغتياله في الخامس عشر من مارس. وفي «حكاية شتاء»، ترى أنتيغون شبح هرميون في الحلم، وتسأله أن ينجو بطفلتها من الخطر. ترتبط نظريات عصر النهضة حول الأحلام والإلهام والخيال لدى شكسبير (ولدى معاصريه ومن لحقوه) بأشكال أخرى من المعتقدات تبدو مصادرها أقرب من الأساطير الكلاسيكية، فلقد ألَّف القسيس الإسكتلندي روبرت كيرك كتاباً في تسعينيات القرن السابع عشر عن موهبة النظر إلى العالم الخفي، والسفر إلى بلاد الخرافات والعودة منها، ويعكس عالم الأحلام بالنسبة إلى القسيس الإسكتلندي حالة الغفران والخلاص لرحلة الأحلام في مسرحية «العاصفة»، وهي حالة إيجابية لأنه يعتقد أن قدرات العرافة تتناسب مع ما جاء في الإنجيل من معرفة الأحلام، ولا تتعارض معها كما قال جيمس الأول، الذي أدان كل العرافين. وثمة مواضع كثيرة في العهدين القديم والجديد حيث يحدث التنوير خلال الأحلام، كما جاء في قصة

يوسف في مصر، وقصة يوسف النجار، الذي يتلقى تحذيراً في الحلم من أحد الملائكة عن هيرودس، (إنجيل متى 13:2). يؤمن كيرك بوجود العالم الخفي وإمكانية التواصل معه استناداً إلى النصوص المقدسة، لذلك فهو يرى في الإيمان بها صلاحاً للرعية.

وتنسجم الأحلام في الحكايات مع الفكرة السابقة، ولكن ثمة بعض الاستثناءات حين تكون الأحلام مضلِّلةً، ومن أشهر القصص في هذا السياق حكاية «النائم والحالم»، التي تسخر من الاعتقاد الشائع بواقعية الأحلام، فالبطل أبو الحسن يتمنى أن يعيش حياة الخليفة هارون الرشيد، فيسمع الخليفة بذلك ويرسل من يُخدره ويحضره إلى قصر الخلافة أثناء نومه، ويطلب من جميع من في القصر معاملته بصفته الخليفة، وبعد يوم واحد يُعاد أبو الحسن إلى بيته أثناء نومه كذلك، ويستفيق ليجد نفسه في منزله، لكنه يأبى أن يُصدق أن ما حدث معه كان مجرد حلم.

قد تُضاف الحكاية السابقة إلى النوادر والفكاهات في الليالي، غير أنها تلامس أيضاً جوانب محيرة من التجربة المعيشة، فأبو الحسن مُحق في اعتقاده أن ما عاشه ليس حلماً، لكن الغموض في القصة يشير إلى حقيقة الأحلام التي تحدث في عقل النائم وكأنها حقيقة بالفعل، وقد تعكس الأحلام رغبات الحالم أو مخاوفه. لقد جذبت القصة اهتمام شكسبير، فصاغ قصة مشابهة في مسرحيته الكوميدية «ترويض النمرة» (1595)، وكذلك فعل كالديرون دي لاباركا في مسرحيته «الحياة حلم» (1635)، حيث الأحداث تبدو أشدَّ قسوة من قصة أبي الحسن، موديةً ببطل القصة إلى الجنون.

لقد استلهم مارسيل بروست في إبداعاته الليلية سمات الأحلام في الحكايات، ولاسيما مذكراته التي كتبها في حلقات متصلة ليلاً وهو على سريره. أما طفولته، فيقول إنه كان يسهر فيها كل ليلة، ليرقب «خيالات الشخصيات الأسطورية المنقوشة على مصباح سحري في غرفته، وهي تنعكس بألوانها الجميلة على جدران غرفته الكئيبة، وكأن هذه الأساطير تتحرك أمامه في المصباح»، وينتقل الراوي بعد هذا المشهد إلى وصف حنين الطفل إلى قبلة والدته في المساء، فيكاد يصل من فرط تدفق المشاعر إلى مرحلة الهذيان، وتلك سمة أخرى من سمات «الليالي»، فهي سلسلة تصل الحقيقة بالوهم، والوعي اليومي بالرؤية الليلية، فتختلط الأحلام بالحقائق،

والنشوة بالمعاناة، في جو ضبابي بهيم، ويعيش أبطال الحكايات أقدارهم وكأنهم في حلم من أحلام اليقظة.

تضع «الليالي» الأحلام في أطرٍ محدودة برزت أهميتها خلال القرن الماضي مع ظهور علم التحليل النفسي، الذي تلعب فيه الأحلام دوراً مهماً لفهم شخصية الفرد. لا تزعم نظريات التحليل النفسي أن الأحلام نبوءات تكشف المستقبل، بل هي -على النقيض- انعكاس كاشف لما يحدث في نفسية الفرد، ولذلك وضع فرويد الأحلام في صميم علاجه التحليلي، ورأى أنها ألغاز تفتح الطريق أمام لاوعي الفرد وخبراته السابقة، وأن تحليل هذه الألغاز يساعد في تشكيل مستقبل الفرد، ويخلصه من الكبت وتكرار التجارب المؤلمة. أما زميل فرويد وصديقه كارل يونغ، فقد فسر الأحلام بطريقة مختلفة، وقد كان هذا أحد أسباب انفصال الصديقين، إذ أخذ يونغ بعين الاعتبار مخزون الأساطير في الذاكرة الجمعية لا ذاكرة الفرد فقط، فيما يشبه مخزوناً كونياً من الرموز التي تشكل الأحلام والرسالة المتضمنة فيها، وبحسب اعتقاد يونغ فإن مشاركة الحلم ممكنة، فقد يُفسر حلم شخص ما يسعى إلى معرفته شخص آخر.

تجاوب السرياليون في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين مع فكرة العقل الباطن أو اللاوعي المرتكزة على الأحلام، ومثلوها في أعمالهم الفنية الإبداعية، وبحثوا عن أفكار تعززها في الأنثروبولوجيا والثقافات الأخرى غير الأوروبية. وبهذه الطريقة لم تنقطع نظريات التحليل النفسي ولا الحركات الفنية عن فكرة تفسير الأحلام القديمة، وإنما حدَّثتها وطورتها لتناسب الرؤية الذاتية المستقلة. أما اليوم، وبعيداً عن دوائر التحليل النفسي والأنثروبولوجيا، فلم تعد الأحلام في جميع مراحل النوم مجرد ترهات، وإنما أصبحت موضوعاً للبحث العميق، وطرح كثير من التساؤلات. وقد تراوحت النتائج بين وجهات النظر في علم الأعصاب، الذي لا يعترف بمعاني الأحلام كما جاء في دراسة جي آلان هوبسون «الأحلام: مقدمة في علم النوم، 2002»، وممارسة الأحلام عن قصد من جانب بعض الفنانين كجاكسون بولوك، ولينورا كارنغتون، وبول ريغو، ليبرزوا الصور التي يختبرونها بين حالتي

النوم واليقظة في أعمالهم الفنية. من المدهش حقاً كيف تبنَّت عدة أوساط مداخل مختلفة لموضوع الأحلام منذ خمسينيات القرن العشرين، لكنها أغفلت مباديء التفكير السحري ومساهمتها في هذا الموضوع.

ارتبط التغيير الذي حدث في فهم الأحلام مع الظاهرة الثقافية التي صاحبت النجاح الأدبي لحكايات «ألف ليلة وليلة» في أوروبا، وقد تمثلت في موجة من البحث عن الأساطير والقصص الخرافية وإعادة كتابتها ونشرها.

لقد انتشرت منذ نهاية القرن الثامن عشر فكرة «الشامانية» من منبعها في الشرق، وتحديداً من حدود سيبيريا ومنغوليا، وأخذت تتجذر، وبدأ الكتَّاب يتبعون إلماعات «ألف ليلة وليلة» وأعمال غيرها ضمن التراث الأدبي السحري التقليدي، عادين الأحلام حقائق، ومستخدمين سلطة اللغة لتحقيق ذلك، فظهر مصطلح جديد يستبدل تدريجيًّاً الساحر «بالشامان» في الأدب الغربي، ثم انتشر انتشاراً واسعاً بعد ذلك.

إن الشامان كاهن وطبيب لدى شعب التوتغاس، وهو شعب مرتحل على الحدود المنغولية - السيبيرية، وقد ظهر هذا المصطلح أول مرة في أدبيات علوم الإنسان التطبيقية أو الإثنوغرافيا، وقدَّمه الرحَّالة الذين كانوا يتنقلون مع الامبراطورية الروسية في توسعها نحو الشرق، وقد أسهب هؤلاء في وصف طقوس الشعوب التي عاشت حول القطب الشمالي من لابلاند حتى منغوليا، وممارستها للتواصل مع عوالم أخرى، إذ كان كهنتهم من الرجال والنساء يحفزون الأحلام بالمخدرات والرقص والطبول لاستحضار روح حيوان متحولة تنقل الحالم بين العوالم، وتعيده بعد أن يكتسب قوة كبيرة لعلاج أمراض الجسد والعقل.

يتضمن أحد أعمال جوهانس شيفر المبكرة «تاريخ لابلاند، 1673» لوحة محفورة على الخشب يظهر فيها أحد الشامانات فاقداً الوعي بعد طقس الطبول، وقد سقط الطبل فوق رأسه، فالطبل هنا هو وسيلة للتحليق إلى العوالم الأخرى حيث تسكن روح الحيوان المطلوب جسده، وهذه الحيوانات هي في العادة ما تعتمد عليه القبيلة في طعامها ولباسها وسكنها كالغزلان والدببة والحيتان والفقمات، ويرمز هذا التبادل

السحري، الذي يقوم به الشامان بإحلال روح الحيوان في جسده، إلى تكريم ذاك المخلوق لمساعدته القبيلة على البقاء، ويعزز أيضاً سلطة الصيَّاد في استخدام المخلوق لأغراضه الخاصة. وهكذا، فإن الأحلام في هذه الحالة تبدو طقساً يحقق الأمان للقبيلة.

أصبح الشامان والشامانية بالتدريج بديلاً مقبولاً لمصطلح المشعوذ أو الساحر في الثقافة الأوروبية، بعد أن استخدمه الرومانسيون الألمان مثل غوته وصديقه غوتفريد هيردير، الذي أثر بدوره في مفهوم الأديب كوليردج حول الخيال، وحفَّزه على البحث في ثقافة الشعوب ومعتقداتها. ومع ذلك فلم تُعرف كلمة «شامان» على نطاق واسع وشعبي إلا في ستينيات القرن العشرين بعد نشر كتاب مرسيا إلياد «الشامانية: تقنيات قديمة للوصول إلى «النشوة»»، الذي نُشر عام 1964، وأصبح مصطلح الشامانية مرتبطاً بالطبيعة والاستشفاء ورحلات الأحلام.

تتشابه فكرة الأحلام في الشامانية مع فكرة القصص الخرافية، إذ تفترض أن النفس قد تتخذ أشكالاً مختلفة، وأنها قابلة للتحول إلى أشكال معيقة كتحول البشر إلى حيوانات في «الليالي»، غير أن فكرة التحول في الشامانية تعتمد على مفهوم الارتفاع والطيران، ولا بد أن التشابك الجغرافي بين المناطق التي احتضنت الممارسات الشامانية، وكذا المناطق الإسلامية، ولاسيما مناطق حكم الخانات وسط آسيا، قد لعب دوراً مهماً في وجود هذا التشابه. وثمة أيضاً ما هو أهم لدى دراسة حكايات «ألف ليلة وليلة»، ويتمثل في اعتقاد الشامانية بإمكانية الحلم المشترك، أو أن يحلم شخص نيابة عن الآخرين، لإيصال معلومات تهم الجماعة كلها، من أجل خير الجميع.

كتب الرئيس الأمريكي باراك أوباما مذكراته التي صدرت عام 1994 بعنوان «أحلام من أبي»، فجاءت عنواناً للعمل الجاد في البحث عن الذات، واستكشافاً لرحلة سياسي أسود في أمريكا بغية تحقيق أحلامه. ويحوي الكتاب أيضاً فقرة آسرة من ذكريات أوباما، يسرد فيها تفاصيل كابوس حلم به في كينيا وهو في طريقه إلى البلدة التي تقطنها قبائل لاو حيث مسقط رأس جده، ويقول عن ذلك الكابوس:

«غفوت أخيراً، وحلمت أنني أمشي في شارع قرية ما، والناس يتلفتون خلفي بخوف، ثم يهربون إلى أكواخهم. سمعت زئير فهد خلفي فأخذت أجري حتى وصلت إلى غابة ودخلتها وأنا أتعثر بالأغصان والأوراق، فوقعت على ركبتيَّ من التعب وسط مكان فارغ، وعندما استدرت وجدت النهار قد صار ليلاً، ثم ظهر أمامي عملاق بطول الأشجار يرتدي خرقة وقناع شبح. اخترقتني عيناه الفارغتان، وسمعت صوتاً مدوِّياً يقول: «لقد حان الوقت» فأخذ جسدي يرتعد بقوة مع الصوت، كأن أعضائي ستنخلع من بعضها...». لقد كتب رئيس الولايات المتحدة عام 1995 أنه حلم حلماً يدعوه للتصرف تجاه شعب مهدد بخطر الفهد، فتأثر بذلك الحلم، وفتح الأخير أمامه طاقة صغيرة ليرى الحقيقة. حلم مارتن لوثر كنغ كذلك حلمه الشهير، لكن تعبيره عنه جاء مغلفاً بما يشبه النبوءة التوراتية، أما أوباما فقد جاء بعد أربعة عقود ليحقق هذا الحلم فيغدو حقيقة.

لا يعتقد الكثير أن الأحلام قد تتضمن نبوءات مستقبلية، (وحتى أوباما لا يستفيض في هذا الموضوع في كتابه)، غير أن هذه الفكرة أخذت تتجذر في الثقافة، وأخذنا نلفيها في العديد من الأفلام والأعمال القصيَّة حتى وإن كان كتَّابها لا يؤمنون بالواقعية السحرية، فأحلام اليقظة النبوئية موضوع أساسي في أحد أهم أعمال جى دي سالنجر «الحارس في حقل الشوفان»، على سبيل المثال، وربما قدمت هذه القناعة غير المشار إليها دليلاً قوياً آخر حول الطريقة التي عكس بها التفكير السحري في كتاب «ألف ليلة وليلة» نفسَه بعيداً عن الحكايات ذاتها.

(3)

يمكن وصف حكايات شهرزاد أنها أداء لفظي فردي مطوَّل، تُعبر فيه عن قوة الكلمات وقدرتها على تغيير الواقع، بما في ذلك قدر شهرزاد ذاتها والآخرين. وبينما تختفي الأحلام وتتشتت على أرض الواقع، فإن الكلمات تتجسد عبر الحكايات في «الليالي»، ويصبح هذا الفعل اللفظي جزءاً من حبكة القصص ذاتها، وأساساً للتأثير الذي يحدثه أسلوب الكاتب أو الحكاء. تعتمد فتنة الليالي على تلك التقنيات السحرية التي يختبر الجمهور من خلالها أوهاماً تستحضرها الكلمات لدى القارىء أو المستمع، وهو ما يحدث للشخصيات في الحكاية حين يحوّل السحر الأوهام إلى وقائع حقيقية، والمخاوف الداخلية إلى إشارات تحذيرية ملموسة.

يصرخ زعيم اللصوص: «افتح يا سمسم»، فيسمعه علي بابا، الذي يستخدم الصيغة ذاتها لفتح باب الكهف المليء بالكنوز، لكن الشكل اللفظي لهذه التعويذة لا يشبه أي تعويذة أخرى في الحكايات، إذ تعتمد التعاويذ غالباً على أسماء مقدسة معروفة، ولاسيما أسماء الله الحسنى، أو الطلاسم السليمانية، أو غيرها من التراكيب اللفظية المحددة. تتخذ الكلمات أحياناً صوراً غامضة كما في قصة «علاء الدين أبو الشامات»، حين تفرك الأميرة مريم حجر العقيق لاستحضار السرير الطائر. وبالمقارنة، تبقى صيغة «افتح يا سمسم» بسيطة تثير الفكاهة أحياناً عندما ينسى الأخ هذه الصيغة داخل الكهف، ولا يستطيع الهرب، فيظل يحاول تذكر كل أنواع الحبوب لفتح الباب دون جدوى. ويبقى المبدأ الأساسي خلف كل ذلك هو قوة الكلمات، وقدرتها على إحداث فعل حقيقي. يقول جني المصباح «سمعاً وطاعة يا سيدي»، فضلاً عن العهود، والبركات، واللعنات، وغيرها من الصيغ التي تتكرر وتُنفذ بالطريقة الصحيحة؛ كلها تضع اللغة في قلب الطقوس، وهذه الطقوس تحتل قلب الحكاية الخرافية. تؤسس نذور الزواج التي يتبادلها العروسان حقيقة الزواج، كما تُحوِّل الكلمات التي يقولها الراهب الكاثوليكي الخبز إلى جسد المسيح الذي يتناوله المؤمنون في الكنيسة، وكذلك هي التمائم والتعاويذ في حكايات «ألف ليلة وليلة»، التي تؤدي إلى التحول، تماماً كما تبشر صيغة «هوكس بوكس» بفعل التحول

السحري، (قاموس أكسفورد 1694). لقد اقتفى كتّاب القرن العشرين خطوات القصص الخرافية في استخدامهم القول الأدائي – Performative Speech، فلم يعد المجاز مجرد مقارنات وإنما تقدم ليغدو حقيقة واقعة، وقد انتقلوا من الصور إلى الواقع ليؤسسوا أبعاداً جديدة لتجارب مستحيلة، وكأنها تجارب حقيقية، ومن أبرز هذه التجارب رواية كافكا «التحوُّل» حيث يصحو بطل القصة ليجد أنه قد تحول إلى حشرة ضخمة بالفعل؛ إنها ليست حشرة مجازية أو في ذهن البطل، بل حشرة حقيقية. ويُقدم كافكا في هذه الرواية أسلوباً رائعاً في التمويه على رمزية حكايته وسمتها الخرافية. لقد تحوَّل جورج؛ بطل حكاية كافكا، تحولاً جوهرياً مسَّ جميع جوانب كينونته البشرية، ليصبح حشرة ضخمة بالفعل، ولم يكن ثمة وسيط يفرض فعل التحول كما حدث في أسطورة أوفيد، التي بنى عليها كافكا قصته، ولا جنٌّ يحولون الرجال إلى وحوش كما هي الحال في «الليالي»، لأن هذه الخرافة الحديثة لا تفترض تراتباً محدداً للمخلوقات أو سلماً يقسم الكائنات إلى كائنات عليا وأخرى سفلى؛ مقدسة وغير مقدسة، بل هي روح تحتل هذا الكائن الآن، هنا أمام أعيننا، فتحيله حشرة تمشي فوق صفحات الكتاب الذي نقرأه.

تظهر مقاربة أوضح في قصة أخرى من قصص كافكا، وهي «في مستعمرة العقاب»، حيث تتحرك الأشياء من المجاز إلى الواقع مثل المقصلة التي تكتب نوع العقاب على جسد المدان، وفي هذه القصة يتخذ كافكا دور الراوي، فيحكي قصة حكم الإعدام وأدواته، حيث المقصلة المخصصة للقتل تأخذ على عاتقها كتابة الحُكم الذي يقرأه الضابط المسؤول عنها. إن هذه المقصلة مثلها كمثل الرسالة المكتوبة على اللوح الطيني، الذي قسمه زديج في قصة فولتير (سنتطرق إليها في الفصل الثالث عشر)، وكمثل سيف الطلاسم الذي يظهر في بداية قصة «الواثق» (سنتطرق إليها في الفصل العاشر)، فجميعها تحمل رسالة واحدة، وهي أن للكلمات سلطة وقوة، لكن معناها غير ثابت، ويمكن استغلال مفعولها في أغراض شريرة. وهكذا، يستسلم القارىء من جهة للوهم الذي صنعه الكاتب وأقنعه به، ومن جهة أخرى يخشى هذا العالم الذي يرسم ظواهر مختلفة تُنذر بشتى المخاطر.

تُعد قصة «الأطلال الدائرية» للكاتب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس، الصادرة عام 1946، من أهم أعمال مجموعته «تخييلات»، وهي تصور سطوة الأحلام لقوة عظمى تتمثل في ساحر يقرر أن يخلق رجلاً في الحلم:

> «أراد أن يحلم برجل فيتحول الحلم إلى واقع، طرفاً بعد طرف وعضواً بعد آخر، على امتداد عدد من السنين. لقد صاغ الحالم ولداً ذكراً، وأوجد خلال عام هيكلاً عظيماً، وأضاف الجفون، لكن إيجاد الشعر شعرةً شعرةً كان من أصعب المهام، وفي النهاية حلم بشاب مكتمل الرجولة، لكنه لم يتحرك أو يتكلم، لم يستطع حتى أن يفتح عينيه، وظل نائماً ليلة تلو أخرى».

تؤسس قصة بورخيس لواقع مستحيل، وتوضح كيف يمكن للغة أن تحقق المستحيل، وتسبر عدة معان تتجاوز الحس، مثلما يتيح السحر تجاوز منطق العقل والحس. وتظل «الأطلال الدائرية» قصة رمزية (أليغورية) كمعظم قصص بورخيس، وربما يعكس جهد الساحر المنهجي في خلق الشاب حلمياً نشاط بورخيس ذاته في الكتابة. يجر بورخيس قراءه في هذه القصة إلى دوامة الحكي لدى شهرزاد، إذ يكتشف الحالم الساحر أنه هو أيضاً كان جزءاً من حلم شخص آخر: «شعر الساحر بالخوف والإذلال عندما اكتشف أنه كان وهماً، وأن شخصاً آخر كان يحلم به». وهكذا، فقد كان الساحر جزءاً من قصة داخل قصة لشخص آخر، وعندما كان يحلم وتخرج الحقائق من حلمه، كان هو ذاته يعيش داخل عقول حالمين آخرين، يعيشون بدورهم داخل سرد من الأحلام، وكذا أمر الكاتب، فهو ينتمي إلى سلسلة من الكتاب. ويوضح بورخيس أنه ممتن لكل من سبقوه في كتابة الأدب، ولاسيما كافكا الذي كتب عنه بورخيس مقالة بعنوان «كافكا وسابقوه»، حيث يلتفت إلى النمط الذي أسس له في القصة الخرافية الماورائية.

ثمة مصدر محتمل لقصة بورخيس ظهر لدى أوساط السرياليين العريضة في باريس،

ممن تابع أعمالهم، كأناتول لويتسكي، وهو إثنوغرافي متخصص من روسيا، جمع أسطورة أول شاماني وكان اسمه بولي – هارا. وتبدأ هذه الأسطورة كمعظم حكايات «الليالي» برجل ثري لم يُرزق بوريث، لكن رجلاً ادعى امتلاك قوى خاصة وعده بتلبية أمنيته، وكان هذا الرجل بولي – هار:

«دخل منزل الرجل الثري، وبدأ يمارس سحره، لكنه لم يطلب إلى الآلهة أو الجن أن يمنحوا الرجل ولداً، بل صنع ولداً بيديه، فخلق من الحجارة عظاماً، ومن الطين لحماً، ومن ماء النهر دماً، ثم جمع في النهاية سبعين زهرة مختلفة، وجعلها روحاً للصبي». غضبت الآلهة على الشامان لأنه تخطى حدوده، وحكمت عليه: «أن يجلس في مواجهة صخرة سوداء حتى يبلى أحدهما، فإن بلي بولي – هار قبل الصخرة، فلن يعيش بعد ذلك، وستفقد الشامانية قوتها، لكن بولي – هار كان يرتدي حذاءً من الحديد في مواجهة الصخرة، ولم يبلَ الحذاء حتى الآن، أما الصخرة فقد أخذت في التلاشي وتقلصت إلى نصف حجمها».

قد تختلف هذه الأسطورة عن حكاية بورخيس في بعض منعطفاتها التوهمية الهذيانية، بيد أنها تشير رغم ذلك إلى نهاية مفتوحة باتجاه نقطة آخذة بالتلاشي. يقتبس بورخيس مقطعاً من أحد الكتاب المفضلين لديه في قصته عن الأحلام، وهو لويس كارول في كتابه: «أليس في بلاد العجائب»، وبالتحديد مشهد أليس حين تدخل على الملك [الشيخ] الأحمر (في أوراق اللعب)، وهو يشخر:

«قال تويدلدي: إنه يحلم الآن، ماذا يحلم برأيك؟
قالت أليس: لا أعلم، من يدري.
تعجب تويدلدي: ماذا عنك؟ ثم قال وهو يصفق بيديه: ماذا إن كان يحلم بكِ، أين ستكونين؟
قالت أليس: حيث أنا الآن طبعاً!
فرد تويدلدي: لا طبعاً! لن تكوني في أي مكان، فأنت ستكونين في حلمه»!

يُقدم تويدلدي فلسفة الأسقف بيركلي على نحو ساخر، لكن أليس تنزعج من فكرة وجودها في حلم شخص آخر، وهي فكرة امتدت إلى السياق المعاصر عبر وسائل الاتصال والمنتجات التكنولوجية وما تقدمه من خيال مبهر، لكن فكرة أن تكون مجرد حلم، تظل –مع ذلك– فكرة مخيفة كما يقول بورخيس، مهما قرأت قصصاً عنها. وقد ألهمت قصته هذه عدداً من الأفلام التي حظيت بنجاح تجاري هائل، كفيلم «ماتركس، 1999»، الذي كتبه وأخرجه لاري وآندي واشوسكي، وفيلم «إنسبشن، 2010»، الذي كتبه وأخرجه أول مرة كريستوفر نولان عام 2001، وكلا الفيلمين يعرض عالماً من الأحلام داخل عالم آخر، حتى يختفي العالم الحقيقي تماماً، ويتحول إلى عدد من الانعكاسات. ليست قصص بورخيس الإلهام الوحيد لهذا النوع من الأفكار، فقد أصبحت أفكار مثل أن الواقع مجرد فانتازيا، وأن عقل الفرد يصنع حقيقته الخاصة، وأن ثمة وعياً آخر يمكن أن ينفذ إلى العقل ويسيطر عليه، أفكاراً شائعة جداً، وربما غدت أسطورة العصر الحديث المركزية، ذلك أنها تمثل خبرات حياتية لدى كثير من الناس.

الجزء الثالث

متاعٌ حي

«لقد شهدت الأدوات والأغراض، ولاسيما القديم منها، كثيراً من الأحداث، وامتلكها أشخاص عديدون... عليك أولاً أن تجمع التحف القديمة، وتستمع إلى صوتها... ولا تؤذيها أبداً... وأخيراً عليك أن تحكي قصتها».

جان شفانكماير، المسلسل التلفزيوني ديكالوك، 1999

الفصل الثامن

«كل ما ترغب في معرفته عن الشرق...»

تقف هذه الكائنات الخرساء الساكنة أمامي بكامل حضورها الذي يغمرني بالحب، فلا أجد الموت في أيٍّ منها.. إن هذه الكائنات الخرساء تتحدث إليّ».

هوغو فون هوفمانستال، الرسالة، 1902

(1)

لم يكن ثمة تفاعل يذكر بين الباب العالي والعواصم الغربية، غير أن نوعاً من التعارف كان موجوداً بالتأكيد، وقد كان الرحالة يتعرفون على الاختلافات الثقافية، ويشيرون إليها في تقاريرهم، ليؤكدوا اختلافهم وبعدهم عما كانوا يشاهدونه، مثلما رأينا في التقارير التي أوردت رقص الدراويش. وعندما ظهرت «الليالي العربية» أول مرة باللغتين الفرنسية والإنجليزية، رأى الغربيون فيها موسوعة شرقية تضم العادات والتقاليد الشرقية، وشاهداً حيًّا على البلاد التي نشأت فيها حكايات «الليالي».

كتب أنطوان جالان في مقدمة ترجمته لحكايات «ألف ليلة وليلة»، التي صدرت عام 1704، أنه يودُّ لفت الانتباه إلى العجائب والابتكار في الحكايات، حيث تفوَّق العرب على غيرهم في هذا المضمار، وبما أن هذه الحكايات كُتبت قبل عدة قرون من ترجمتها، فقد أراد جالان أن يضيف سبباً آخر لتشجيع الجمهور على قراءة

«الليالي»، فقال:

> «تقدم هذه الحكايات متعة التعرف على عادات الشرقيين وتقاليدهم، فضلاً عن طقوس ديانتهم، سواءً أكانت وثنية أم إسلامية، وتُظهر الحكايات كل ذلك على نحو أفضل بكثير مما نراه في كتب الرحَّالة. نرى في الحكايات كل الشرقيين من فرس وهنود وتتار في جميع حالاتهم، وجميع الأوساط والطبقات من أدناها إلى أعلاها، لذلك فيمكن للقاريء هنا أن يستمتع بمشاهدتهم وسماع أصواتهم، دون الحاجة إلى الانتقال إلى بلدانهم للتعرف إليهم».

يختتم جالان مقدمته بأن يعد القارىء بالمتعة وزيادة المعرفة إن هو قرأ «الليالي»، التي ستغنيه عن قراءة أي كتاب آخر عن الشرق في ذلك الوقت. كما قدَّم المفكر العقلاني البارز فوتينيل النصيحة ذاتها للقراء عبر توصية بنشر كتاب «الليالي» يقول فيها: «تقدم هذه الحكايات العربية متعة خاصة عن طريق تصويرها العادات والتقاليد الشرقية»، ويبدو ذلك تبريراً معقولاً لقراءة الليالي من وجهة نظر رجل حارب اللاعقلانية، وسعى إلى تدمير الأساطير.

ظهرت هذه الوعود بضمان رحلة مأمونة وممتعة إلى الشرق عبر صفحات الكتاب بعد أن زارت زمرة من الكتاب والفنانين والمستكشفين منطقة بلاد الشام،، بمن فيها جالان ذاته، وعادت بقصص كثيرة عن الصعوبات التي واجهتها في أثناء رحلتها، والعدوانية التي خبرتها نتيجة صراعات القوى السياسية المتنازعة في المنطقة، غير أن جالان يقدم إطاراً مختلفاً لكتابه، يدعي فيه أن حكايات ألف ليلة وليلة تمثل البلدان التي تحدث فيها وقائع الحكايات.

قد يبدو هذا التركيز على السمة التنويرية للحكايات غريباً بالنسبة إلى قارىء اليوم، لأنه يغفل الكثير من المحتوى المدهش للحكايات، والابتكارات الغريبة فيها، وصبغتها الخيالية. ومع ذلك، فقد دعا جالان قرّاءه إلى قراءة الحكايات كأنها

تقارير حقيقية موثقة. وقد نسجت ماري مونتاغيو في رسائلها إلى أختها ليدي مار على هذا المنوال أيضاً، فقد بعثت لها برسائل خلال إقامتها في تركيا بين العامين 1716-1718، وهي الفترة التي ظهرت فيها ترجمة «الليالي» باللغة الإنجليزية تقريباً، ولا بد أن زوجها عاد بالترجمة من إنجلترا، ثم تبعت ذلك ترجمات أخرى على أيدي جوناثان سكوت، ووليام بيكفورد. تصف ماري ما شاهدته في قصور الأرستقراطية العثمانية بالتفصيل في إحدى رسائلها إلى أختها، بقولها: «أتمنى أن تتخيلي ما أصفة لك من بذخ وفخامة هنا، إنه يشبه إلى حدٍّ كبير ما قرأناه في (الليالي العربية)، فها هي المفارش المشغولة، والمجوهرات التي أرى بعضها بحجم بيضة الدجاج الرومي! لاتنسى يا أختي العزيزة أن تلك الحكايات قد كتبت في هذه البلاد، وعدا عن أمور السحر، فجميع ما فيها يعكس العادات هنا».

تظهر المقارنة ذاتها مرة أخرى لدى إدوارد لين؛ المترجم الأول للحكايات باللغة الإنجليزية في بدايات القرن التاسع عشر، فهو يقدم كتابه منوهاً أنه صورة صادقة عن الحياة في بلاد الشام، ويكرر وليام غودوين هذا الادعاء في كتابه: «حياة المشعوذين».

تحولت الحكايات -إذن- من وجهة النظر السابقة إلى متحف كبير يضم صوراً وأدوات وعوامل أخرى اختيرت من أجل متعة المشاهدة فيما يشبه المحميات أو المواقع الأثرية حول العالم، حيث يأمل البحاثة والمغامرون في الغوص فيها مجدداً. لقد قدمت وجهة النظر تلك تاريخاً مسطحاً ثابتاً تختفي فيه التحولات التاريخية، فضلاً عن الاختلافات الثقافية الموجودة في المنطقة، وقد قدم جالان ترجمته المبنية على مخطوطة لألف ليلة وليلة تعود إلى القرن الرابع عشر، وفيها حكايات تروي قصصاً خرافية عن أقوام اندثروا، وأساطير قديمة قد يكون أقربها عهد هارون الرشيد في أواخر القرن الثامن وبدايات القرن التاسع، ومع ذلك فقد قدَّم جالان الحكايات وكأنها موسوعة واقعية عن الشرق الأوسط في ذلك الوقت، فبدا كمن يحاول في يومنا هذا أن يقدم «دانتي» لمن يريد أن يتعرف على إيطاليا، أو نسخة من مسرحية «ماكبث» لشخص مهتم بالتعرف على شمال بريطانيا؛ سيكون هناك بالتأكيد بعض التشابه في جغرافية المكان وثقافة المجتمع بين «ماكبث» و«دانتي» والأماكن الحقيقية

التي وقعت فيها أحداث العملين، لكنه تشابه محدود جداً.

لاحظ النقاد إن وجهة النظر تلك تحمل بعداً عقدياً كذلك، فهي تقدم الشرق الأوسط كائناً ثابتاً ومتحجراً وميتاً، غير أن التقارير الأولى للمستكشفين والرحالة لم تتبنَّ وجهة النظر تلك في بداياتها، فقد كان المستشرقون الأوائل والرحالة وجامعو التحف والفنانون يقدمون خبرة ثمينة بما جلبوه من مواد غرائبية وغير مألوفة. وبينما لفتوا الانتباه إلى ثروات الشرق وروعته، كانوا يبحثون في مصادر هذه الثروات، وفاعلية الجيوش العثمانية، مختبرين قوة العدو ومدى نجاحه. وهكذا، كان كل ما هو موجود في الشرق الأوسط من معدات ومكائن وزهور وحرائر يلفت انتباه المستكشفين الأوائل، فأحضروا معهم من عديد المخترعات الغريبة والأدوات المستخدمة، حتى جميع أشكال الصناعات كالمعدات الحربية وغيرها، وعرضوها كلَّها في مجتمعاتهم، لتقدم الفائدة والمتعة معاً. لم يكن معظم أولئك الرحالة يعرفون اللغة العربية، لذلك كان التواصل مع السكان شبه معدوم، وهكذا غدت الأشياء [العاديّات] وسيلة التواصل الرئيسية بين الطرفين.

لقد اختزنت الأشياء التي صنعتها الثقافة الشرقية جوهر تلك الثقافة ومهاراتها لا الجن والعفاريت فحسب مثلما جاء في الثقافة الإسلامية، ولذلك فقد أراد زوار تلك المعارض التي تحوي القطع الشرقية رؤية المصابيح والقماقم والأواني والصناديق، إذ ربما يفتحونها فيجدوا المزيد عن الثقافة التي صنعتها، وكما كسر التجار بيضة طائر الرخ في حكاية سندباد، أراد الزوار الولوج إلى عمق هذه الأشياء، لينظروا إلى الجني المختبئ داخلها، وقد رأى إدوارد سعيد في ذلك البحث عن المعرفة، بحثاً يهدف إلى القبض على الشرق وامتلاكه، وقد حدث هذا الامتلاك بالفعل عندما اندفعت القوى الاستعمارية نحو الشرق.

يمكننا القول، بالنظر إلى الموضوع من زاوية أخرى، أن أولئك الباحثين والفنانين الذين لاحظوا الأشياء الشرقية ووثقوها وصنفوها خَبروا تغيراً واضحاً في علاقتهم بها، وربما كان ما تعلموه مفيداً لنا الآن، ذلك أن التعرُّف على تلك الأشياء حدث في عصر الحداثة بالفعل، بيد أنَّ المفاهيم التي استُخدمت لتعريف قوة الأشياء استندت إلى

مفاهيم قديمة ترجع إلى عصور سابقة عندما كانت تلك الأشياء في بغداد أو البصرة أو شيراز أو دمشق أو القاهرة.

يقول الفيلسوف مايكل سيرس إنَّ: «الموضوع يولد من الشيء»، ويؤكد بيل براون ذلك في بحثه «نظرية الأشياء»، لكنه لا يتبع في ذلك خطوات جالان، فهو لا يرى الأشياء مرايا عاكسة، أو أدلة تشير إلى ما نريد، وإنما ينتقد هذا الموقف التاريخي، بقوله: «نحن ننظر إلى الأشياء من حولنا لنكتشف ما تخفيه عن التاريخ، والثقافة، والمجتمع، والطبيعة، وفوق كل ذلك ما تخفيه عن أنفسنا». وفي المقابل، يسعى براون إلى البحث عن خصائص الأشياء بصفتها عوامل نشطة، ويريد اكتشاف تفاعلها مع الناس والمعاني المستنبطة من هذا التفاعل، وذلك بملاحظة قصة تلك الأشياء، وعلاقتها المتغيرة مع البشر. وبناءً على ذلك، فإن اسم الشيء يشير إلى العلاقة الخاصة التي تجمع الشيء بالموضوع وليس إلى الشيء ذاته.

تكشف قراءة «الليالي»، بوصفها موسوعة للأشياء [العاديَّات] الشرقية، عن عناية أدب الخيال بالحياة النشطة للأشياء منذ زمن بعيد. وإذ يوظِّف السحر في «الليالي» أشياء عادية لتقديم العجائب والثروات، فإنه يؤكد غموض العلاقة بهذه الأشياء، فهي تتراوح بين الخوف والإعجاب من جهة، والشك والمساجلة الدفاعية من جهة أخرى. لقد انتبه الكتاب والفنانون، الذين وَثَّقوا الثقافة المصرية والتركية، وثقافات أخرى في الإمبراطورية العثمانية إلى الأشياء التي أنتجتها هذه الثقافات من منطلقات تجارية أحياناً، غير أن عوامل أخرى دفعت بهم إلى الاهتمام بهذه الأشياء ولاسيما أن هؤلاء قد تدربوا سابقاً على دراسة ممالك النبات والحيوان والمعادن وخصائصها، غير أنهم اكتشفوا عالماً جديداً هو عالم الأشياء، من آلات، ومصابيح، وسجاجيد، وقماقم، وصناديق، وغيرها من أدوات العجائب الموجودة في «الليالي العربية».

كانت الدولة العثمانية مَهيبة الجانب ومخيفة لقرون، قبل أن تنشر «الليالي العربية» في أوروبا، فقد كان محظوراً على الأجانب التجول في أراضي الإمبراطورية، لذلك غدت زيارتها أمراً محفوفاً بالمخاطر، وكان التعرف إلى المناطق الإمبراطورية ينبع أساساً من الخطر العسكري الذي تشكله على القوى الأوروبية، فقد كانت الإمبراطورية

العثمانية حينذاك تمتد من الجزائر غرباً إلى مكة جنوباً وبغداد شرقاً واصلةً إلى نهر الدون في روسيا شمالاً، ولطالما هددت آل هابسبرغ؛ رمز الملكية الأوروبية، وقد حاصر سليمان القانوني مدينة فيينا مرتين قبل أن يتراجع عن محاولاته، ومع ذلك فقد ظل التهديد بالتوسع في أوروبا قائماً.

(2)

ترحَّل عدد من الفنانين الأوربيين إلى الإمبراطورية العثمانية، وهي في أوج قوتها، ومن أشهرهم جنتلِّي بيلِّيني، الذي زار الباب العالي ما بين 1479-1481، ثم تبعه الهولندي «بيتر كوكي فان أليست» ما بين 1533-1554، في مهمة تجارية مع بعض تجار النسيج البلجيكيين. أما أهم من زاروا الإمبراطورية في ذلك الوقت، فهو الفنان الدانمركي ميلشوار لورك، الذي مكث في تركيا أربع سنوات في الفترة ما بين 1555-1559. كان لورك –أصلاً– ملحقاً في سفارة الدوق فيردناند الأول، وكان يُرسَل إلى تركيا للتفاوض مع سليمان القانوني حول طموحاته التوسيعية، ولاسيما في هنغاريا.

غير أن لورك عمل جاسوساً أيضاً في تلك الحملة، جامعاً معلومات عن العدو العثماني، وبخاصة ما يتعلق بالجيش من تنظيم وتسليح وغيرهما، وقد تحصل على كمٍّ كبير من المعلومات والرسومات ضمها في ألبوم [موسوعته] بدا مدهشاً، لعدة أسباب: أولاً، أن مجموعته تكاد تكون غير معروفة البتة في أوساط الباحثين. ثانياً، أن مضيفيه من الأتراك سمحوا له بحرية التنقل والتجوال في معسكراتهم ودور عبادتهم، وربما في منازلهم أيضاً. ثالثاً، أن الصور التي قدمها عن الثقافة التركية والإسلامية تختلف تماماً عن أسلوب «الاستشراق» الذي نعرفه. لم ينحُ لورك منحى المستشرقين في ازدراء ما رآه وصوره، بل العكس هو الصحيح، فقد جمع في موسوعته عدداً من جوانب الحياة في تركيا من فنون العمارة، والحياة الاجتماعية، ومهارات الحرفيين، فضلاً عن جوانب العمليات الفنية، والمعدات المستخدمة. كما لم يظهر أيٌّ من الجوانب الغرائبية عنواناً للنسخه الأولى من موسوعته، بل كانت صورة الغلاف تمثل برجاً للماء وبئراً

وصهريجاً، وكلها طرق استخدمها الأتراك للتحكم في إمدادات المياه، فقد عرف لورك أهمية الهندسة الهيدروليكية، نظراً لخبراته السابقة في الدانمارك ضمن هذا المجال. وكانت ثمة صور أخرى تظهر أحجاماً مختلفة من الخيام العسكرية، وإمدادات الجيش ووسائل النقل كالبغال والجمال، وقد ظهر في إحدى الصور فتى يقرع على طبل بحماس. وفي جزء آخر من الموسوعة، قدَّم لورك صوراً فردية لأفراد من الجيش مختلِفي الرتب، من جنود ورماة وفرسان، وصولاً إلى الحدادين والسقاة الذين ظهروا وهم يحملون قِرَباً ضخمة على ظهورهم، وقد تتبع الفنان صنوف الرموز والأشكال المرسومة أو المحفورة على الأزياء العسكرية وكذلك المعدات، فأدرج صوراً لجنود خلف تروسهم الضخمة، وقد حُفرت عليها صور الوحوش، وزُينت قبعاتهم بريش النعام أو ذيول أنواع أخرى من الطيور. لقد تطور الزي العسكري للجيش العثماني ضمن فترات طويلة في ظل إمبراطورية تؤمن بالتراتبية، وتقسيم المواطنين تبعاً لرتبهم العسكرية، والوظائف التي يشغلونها في الدولة، ومعتقداتهم الدينية، وأصولهم العرقية. وبالطبع، ظهر كل ذلك في نوع الأزياء التي تلتزم بها كل فئة في المجتمع، وقد كان المجتمع العثماني -دون شك- مجتمعاً يُقدِّر صناعة الرموز ويتواصل بالعلامات والإشارات التي يقدمها الأفراد، في عرض ديناميكي متواصل.

لقد جمع لورك مادة خصبة من صور الأشخاص ومشاهد الحياة اليومية في أثناء الحكم العثماني، وهي مادة نادرة تنتمي إلى فترة تاريخية تحدث عنها ريموند شواب في كتابه: «النهضة الشرقية»، عندما كان الأوروبيون مأخوذين بما رأوه في الشرق. هل يمكن لصور لورك أن تساعد في إعادة التوازن إلى الصورة التاريخية للعلاقة بين أوروبا وتركيا ومصر، أو بين المسيحية والإسلام؟ هل يمكن أن يساعد جهده في إلقاء الضوء من زاوية مختلفة على الماضي الممتد منذ صدور مجموعته عن الإمبراطورية العثمانية حتى يومنا هذا، عبوراً بالقوى المختلفة التي تأسست في آسيا ومنطقة الشرق الأوسط؟ وبكلمات أخرى هل يمكن لعمل هذا الفنان الدانماركي المهمل -حول خبرته المستقلة في الإمبراطورية العثمانية بعيداً عن توجيهات رؤسائه- أن يكون نافعاً لنا الآن؟

كان لورك فناناً شاباً تشرب جماليات المكان وخلق صورة جديدة من فن الأرابيسك، واستعار المادة المرئية المحلية نموذجاً للتصوير والزخرفة. يمكن للمصطلحات الفنية مثل «القوطية»، و«الباروكية»، و«الكافكوية»، و«السريالية»، أن تنطبق على الأساليب الفنية في فترة تاريخية ما، إذ تحدد هذه الفترة الخصائص الفنية للعمل، غير أن هذه المصطلحات قد تقفز فوق حدود الفترة التاريخية لتشير إلى أشياء أخرى أقل تحديداً، ولا يمكن حصرها ضمن فترة تاريخية، ومثلها كمثل الغروتسكية [نزعة التضخيم]، والكرنفالية، وغيرهما من التصنيفات الجمالية الفنية، فإنها قد ترسم مدخلاً مختلفاً للشكل والمضمون. يُعيد الأسلوب أحياناً تعريف نفسه بأثر رجعي، فنستعيد بذلك كاتباً أو فناناً منسيًّاً من الماضي، ليأخذ مكانه بين فنانين معروفين، وميلشوار لورك هو أحد هؤلاء الذين يمكن وضعهم الآن في مصاف فنانين كهنري فوسيلي، ودي شيريكو، ومصورين كيوجين أتجيت وأوغسط ساندر.

يُعد لورك أحد مهندسي فن الأرابيسك أسلوباً أوروبياً للتعبير، فقد لاحظ المؤرخ الفني بيتر وارد جاكسون الجوَّ الغريب الذي يهيمن على أعماله، وخصوصية الموضوعات التي يختارها، وكيف يعكس صورة الأشخاص والأشياء التي يرسمها، وانجذابه نحو الغرابة والاختلاف، فقد كان يدمج بعض الموضوعات غير المألوفة في لوحته، كصورة السلحفاة التي تطير فوق البحيرة، وصورة الزردشتي الذي تماثل قبعته عمود دخان في خلفية الصورة. لقد قابل لورك السلطان سليمان القانوني مقابلة سريعة مرة واحدة، لكن هيبة السلطان والفخامة المحيطه به ظلتا عالقتين في ذهن الفنان حتى أبدع واحدة من أجمل لوحاته، صوَّر فيها السلطان بالحجم الطبيعي وهو يقف منتصباً، مرتدياً جبةً من حرير، ومتمنطقاً سيفه المزخرف الذي وصل طوله إلى أرضية القاعة. وفي زاوية أخرى من اللوحة، يظهر فيل ضخم يدخل القصر عبر بوابة يعلوها قوس مرتفع يُرى من خلاله المسجد السليماني، الذي افتتحه السلطان عام 1557، ليظل علامة شاهدة على عصره. تمثل هذه اللوحة الأسلوب الذي كان متبعاً حينها في رسم السلاطين والملوك، ولم يكن الأمر مقصوراً على العثمانيين وحدهم، فقد نافسهم الصفويون أيضاً في الإمبراطورية الفارسية، والمغول في الهند، وهم

جميعاً من خصوم العثمانيين في الشرق، لكن التبادل الثقافي بين هذه الإمبراطوريات المسلمة خلّف صورة بهية للشرق عاشت بعدهم لقرون.

رسم الفنان في هذه الصورة تفاصيل وجه السلطان كاملة، خلافاً لما نلحظه في معظم أعماله، حيث لا تظهر وجوه الأشخاص موضع الرسم، وعادة ما يشيحون بوجوههم عن الرسام، أو تختفي الوجوه خلف مواضيع أخرى في اللوحة. يبدو أن لورك كان واعياً بالمحاذير الإسلامية حول رسم الوجوه، فالله وحده في العقيدة الإسلامية هو مصوِّر الحياة، لذلك يُحظر على الفنانين رسم ما يشبه البشر. لقد كان الإصلاحيون في أوروبا تلك الفترة يتصارعون حول الوصية الثانية من الوصايا العشر، التي تتناول رسم الوجوه ونحت التماثيل وعبادتها؛ ففي ألمانيا وسويسرا وإنجلترا كان قادة كلوثر وكالفن وميلانشتون وزوينغلي يتجادلون حول الحدود التي يجب على الفنانين أن يقفوا عندها في أعمالهم، وأن عليهم أن يلجؤوا إلى الرموز والإشارات لإعلاء كلمة الله، كما أدانوا أعمال الفنانين الإسبان، الذين عارضوا الإصلاح، ونحتوا تماثيل مطابقة للواقع.

تجنب لورك التشخيص المباشر للوجوه، وفضّل استخدام الرموز في نقل المشاهد التي أثارت اهتمامه، لذلك نرى في لوحاته اهتماماً واضحاً بتفاصيل الأزياء والقبعات عوضاً عن الوجوه، وربما كان ذلك بدافع الحذر الذي تعلمه في أوروبا من توجهات الإصلاحيين، أو في الإمبراطورية الإسلامية التي كانت ضد رسم البشر.

تبقى لوحة «مشهد القسطنطينية» من أعظم لوحات لورك، إذ رسم مشهداً بانورامياً لمدينة القسطنطينية، بطول أحد عشر متراً، يظهر فيه القرن الذهبي، وذلك عام 1559، وقد كانت أولَ لوحة يرسمها شاهد عيان للمدينة من موقع مرتفع في منطقة «غالاطا» -ضمن الجانب الأوروبي من مضيق البوسفور الذي يطل على القرن الذهبي- حيث يعج المضيق بالتجار الأتراك، وقوارب الصيد، ومراكب سلاح البحرية، وقوارب النقل، وكلها تتهادى فوق سطح الماء ناشرة أشرعتها البيضاء. كما عرَّف بخط يده مواقع القصور، والمساجد، والمناطق الأثرية، والكنائس، والمدارس. لقد رسم لورك نفسه في مقدمة اللوحة وهو يقوم بعمله في الرسم، ممسكاً بريشته،

أما الحبر والألوان، فيحملها شخص عثماني يجلس في طرف اللوحة، ويرتدي عمامة ضخمة تشير إلى أنه قد يكون مفتياً أو أميراً، وكلتاهما رتبة عالية في دواوين الإمبراطورية العثمانية.

تخبرنا هذه اللوحة أن العاصمة العثمانية العريقة قد فتحت ذراعيها لهذا الشاب الموهوب، الذي يظهر في اللوحة وهو في الثلاثين من عمره آنذاك، ويمارس عمله نشيطاً بأصابع ممدودة تحمل الفرشاة، في مشهد يذكرنا بأحد معاصري لورك، وهو الإيطالي بارمجيانينو، الذي يظهر في مشهد مماثل. غير أن لورك لا يقف منفرداً في المشهد، وإنما يظل تحت أعين الإمبراطورية التي أرسلت أحد مندوبيها لمساعدته ومراقبته في آن، فهذا الفنان الأجنبي من أوروبا يتمكن من مشاهدة المدينة ورسمها وتسجيل ما فيها من معالم وتجارة وسفن بإذن من الإمبراطورية، وهذا الإذن يعني أن الإمبراطورية ليس لديها ما تخشاه، بل إنها ترغب في أن يطّلع الغرب على إنجازاتها. وهكذا، يمكننا أن نقرأ هذه اللوحة على ثلاثة وجوه: أولاً، أنها عمل استخباراتي يقوم به أجنبي زائر من دولة معادية. وثانياً، أنها عمل فني نفذه فنان معجب بالبلد المضيف. وثالثاً، أنها رسالة توجهها الإمبراطورية العثمانية إلى جيرانها الأوروبيين، لتريهم ما توصلت إليه. وبغض النظر عن السمات الخيالية أو السريالية أحياناً لأعمال لورك الفنية، فإنها تبقى تخليداً لمجد الإمبراطورية العثمانية وثرواتها، ولا أثر لأي إشارات تدل على الضعف أو التراخي، فتلك الإشارات ظهرت بعد أعمال لورك بأكثر من مئتي عام.

وجد لورك صعوبة في نشر أعماله بعد أن عاد إلى بلاده، فقد كان الخلاف مازال قائماً حول موضوع التصوير واللوحات، واستبدالها بالأيقونات التي اجتاحت شمال أوروبا عام 1566. وفي الوقت ذاته، لم يرغب أحد من الإصلاحيين في التقارب مع الإسلام والنظر إلى مبادئه، وبالتأكيد لم يكن ثمة من يرغب في استكشاف النواحي الفنية الجمالية في الثقافة الإسلامية، على الرغم من أن عدداً من الكنائس في ألمانيا وهولندا كانت تعلق على جدرانها أجزاءً من الكتاب المقدس بدل صور القديسين، تماماً كما تُعلّق أسماء الله الحسنى، وآيات من القرآن في المساجد. ووسط كل ذلك،

لم يجد لورك بداً من تعديل بعض أجزاء موسوعته حال عودته إلى بلاده، فكانت افتتاحية الموسوعة تبدأ بصورة عن طرق استخدام المياه وإدارتها في الإمبراطورية العثمانية، مثلما أسلفنا، بيد أنه أضاف بعدها صوراً للمسيح المخلِّص، ولوحة تمثل مسجداً وسط عاصفة رعدية، وألَّف قصيدة أسماها «أغنية الأتراك ضد المسيح»، ورسم على الغلاف صورة ملاك الموت، وكانت القصيدة ترثي حال المسيحيين تحت حكم العثمانيين، وأخذ يشكو من الصعوبات التي واجهها في «البلاد الهمجية» التي رحل إليها، كما أضاف في لوحة أخرى تصوِّر مكة بعض الأبنية المختلفة، ومن ضمنها كنيسة مسيحية، وأضاف في تعليقه على صورة السلطان سليمان القانوني جملة تقول: إن ملامح السلطان كانت «مخيفة وشريرة».

يمكن أن نصل إلى استنتاجين مهمين مما سبق: أولاً، أن الدين قُدم موضوعاً بنيوياً في سرده، بعد أن كان الموضوع متعلقاً بالسلطة والمال والعسكرية بالدرجة الأولى. ثانياً، أن المعرفة والإلهام اللذين قد يكتسبهما الفنان نتيجة تعرضه لثقافة مختلفة لا يعنيان شيئاً في جوٍّ من العدائية والخوف. وعلى غرار اتصال الغرب بالعالم الإسلامي اليوم، فلم يعن الدين الإسلامي الجهل والخرافة، وعلى الرغم من أن الفنان كان واعياً بالعداء بين العالمين، فإن المعتقد لم يكن ذا أهمية قصوى بالنسبة إلى لورك في استكشافه الثقافة الأخرى، ومن المعروف أن العثمانيين كانوا يوظفون المسيحيين ويتعاملون بتسامح مع الديانات الأخرى كذلك. وقد جاءت المساجد والمدارس الدينية والكنائس والكنس في مرحلة لاحقة لتوفر غطاءً للقصة، عندما تتحرك الدوافع الحقيقية للحبكة باتجاه مستويات أخرى تتعلق بالدخل والموارد والمكانة. ويظل اكتشاف نقاط الالتقاء بين الثقافتين أمراً ضرورياً إذا أردنا فهم المنعرج الحالي نحو التطرف الديني، ولاتزال الصور، سواءً أكانت مقدسةً أم مدنسة، تلعب دوراً مهماً في صدام الثقافات، وهو ما عبَّر عنه برونو لاتور بمصطلح «صدام الأيقونات».

حاول لورك أن يجد من يرعى مشروعه التركي، فكتب في رسالة وجهها إلى الملك الدنماركي الجديد فريدريك الثاني، يقول فيها: «لم أجلب معي الذهب او اللؤلؤ أو الكنوز، لأن ذلك لم يكن هدف رحلتي... لذا فإني أقدم ما لدي»، ثم يبحث لورك

عن استعارة تخدم غرضه، فيقول: «سأقول ما يجول بخاطري.. لو أتيح لي أن أعيش بحرية في البحر، لاخترت أن أكون سمكة كبيرة، بدل أن أبحث عن اللؤلؤ والأحجار الثمينة...»، ثم يعود لورك بعد ذلك إلى إقناع الراعي المحتمل لمشروعه بنبل غرضه، فيقول: «لن يوقفني جهد أو خطر عن محاولة التجول في الفضاء الفسيح»، ومرة أخرى يتوجه لورك إلى صور توحي بالحرية دون قيد، فيبدأ بالبحر ثم الهواء، متماهياً أولاً مع مخلوقات البحر، ثم متمنياً تحوله إلى ما يشبه الملاك الطائر في الفضاء، وهاتان النقطتان موجودتان تحديداً في لوحته التي تُصوِّر سلحفاء طائرة فوق بحيرة فينيسيا، فهذا المخلوق الثقيل المكبل بوزنه يتحول إلى مخلوق خفيف طائر في مفارقة واضحة، وربما كانت تلك الصورة انعكاساً لشغف لورك ذاته في إيجاد منطقة خاصة به، مختلفة عن مناهج جميع معاصريه.

(3)

بالعودة إلى حيوية الأشياء كما صورتها «الليالي»، ثمة حالة أخرى من التلاقح تُشكل قراءة الأدب الشرقي واستقباله، لذلك فعندما بدأت الرسومات تأخذ طريقها إلى نُسخ كتاب «ألف ليلة وليلة» في القرن التاسع عشر، تأثر الرسامون تأثراً واضحاً بالوثائق التي خلَّفها الرحالة والمراقبون عن الشرق، وبرز ذلك التأثر في الرسوم التوضيحية التي رافقت الحكايات. لقد كان ثمة حوار مستمر بين الفنانين المستشرقين، الذين استقروا في القاهرة أو إسطنبول، ليرصدوا تفاصيل الحياة اليومية هناك، والرسامين الذين جسدوا حكايات ألف ليلة وليلة في رسومهم. حاول رسامو الحكايات القبض على السمات الخيالية في الحكايات، وتطويعها لعقلنتها، عبر إبراز مكثف لتفاصيل الأشياء في مواقع الأحداث، كي يضفوا صفة الواقعية عليها، وتبع ذلك منعرجان جديدان لقراءة «الليالي»: الأول، أن الخيال في الحكايات موجود في الأشياء المتناثرة في المكان، فهي تخفي أسراراً يمكن اكتشافها بالتدقيق والتدوين. أما الثاني، فهو أن الحكايات اكتسبت صورتها لدى القراء عبر المعايير الموضوعة في الوثائقيات التي سجلها المستشرقون الأوائل.

كان نابليون متشبعاً بحمى الاستشراق عندما قاد حملته الشهيرة على مصر، وقد كان القراء في ذلك الوقت يلتهمون حكايات «ألف ليلة وليلة» بنهم، بالإضافة إلى حكايات شرقية أخرى ألفها كتّاب أوروبيون، ومثّلها فنانون على خشبات المسارح، وكان من ضمن هؤلاء: مونتسيكيو، وسويفت، وفولتير، ودكتور جونسون، وفرانسيس شيردان، وإليزا هايود، وكارلو غوزي، وليوناردو دا بونتي، كلٌّ غرف على طريقته من الثقافة الشرقية في اللباس، والتدخين، وشرب القهوة، والأثاث، حتى الأراجيح الموجودة في الحدائق. أما مرافقو نابليون في حملته لغزو مصر، فقد كانوا يتحرقون جميعاً إلى اكتشاف هذا العالم الذي بهر فرنسا وإنجلترا، ويتطلعون إلى تلمس الترف والبذخ اللذين يعيشهما أهل تلك البلاد، ورؤية طغيان الملوك عن قرب، والاطلاع على جمال النساء والرجال المبهر مثلما ذكر في «الليالي»، وقد أورد المؤرخون المصريون هذه الملاحظات بازدراء في وثائقهم التي أرّخت لحملة نابليون.

لقد اتبع مرافقو نابليون من الباحثين، على غير المتوقع، الطريقة ذاتها في التوثيق حين دونوا «وصف مصر»، وهو الكتاب الذي أُعِدَّ بين عامي 1809 و 1828، مؤرخين فيه لمصر الحديثة وما فيها من صناعات. وقام علماء الآثار منهم بمقارنة ما شاهدوه في المعابد والمعالم التاريخية بعالم الحيوان في البيئة المصرية، كمقارنة تركيب آلة لفصل قشور الأرز بأحشاء أسماك نهر النيل.

وبدلاً من أن تأخذ الأبحاث بعين الاعتبار ما صنعه المصريون في مجالات الحياة اليومية من طرق الري، وصناعة الزجاج، وتطويع الحديد، وغيرها، عزل هؤلاء الباحثون ما رأوه من أدوات، وقاموا بتصنيفها بعيداً عن زمن ابتكارها، ودون ذكر للورش التي صنعت فيها، وكأنها صنعت نفسها بنفسها، فيما عدا بعض الحالات القليلة التي ظهرت فيها صور لمجموعة من الحرفيين الذين يعملون على زخرفة بعض الأطباق، وصورة لحرفي يشحذ السكاكين باستخدام حجر يُدوره بقدمه.

يسلط كتاب «وصف مصر» كثيراً من الضوء على الحضارة المصرية القديمة، ويقدم آثارها الفرعونية بكثير من الرثاء والتبجيل، بما فيها صور الأهرامات التي تتصدر الكتاب، ومع ذلك فالكتاب لا يمحو الزمن تماماً كما فعل جالان، وإنما يحكي قصة

مختلفة فاجأت مؤلفي هذه الموسوعة الضخمة. لقد واجه الكِتابُ كثيراً من النقد لاهتمامه بالآثار فقط دون الأحياء الذين يقطنون المكان، لكن نظرة مختلفة إلى دوافع مؤلفي الموسوعة قد تقدم صورة أوضح عن الظروف السياسية والنفسية لتأليف الموسوعة، فقد سيطرت على هؤلاء الباحثين مشاعر مختلطة من السعادة والحيرة، والخوف والكبرياء، حال وصولهم إلى مصر، ولقائهم عظمةَ حضارتها وجهاً لوجه، راغبين في أن يستنطقوا الأشياء والأدوات الموجودة في المكان دون البشر، فظهر مفهوم الأرابيسك.

تعكس الرسومات الموجودة في الموسوعة فضولاً إنسانياً تجاه المحيط، وشغفاً حِسيًّاً واضحاً بالاطلاع عليه، ورغم الصفة الموسوعية الطاغية في هذا العمل، التي تظهر الطموحات الاستعمارية للقوى الأوروبية في ذلك الوقت، فإنه يهبنا كذلك لمحة عن كيفية تفاعل هذه السجلات الموضوعية مع أدب حكايات «ألف ليلة وليلة».

تتحول الأشياء في هذه الموسوعة إلى متاع فصيح ناطق، وبذلك تقترب من المتاع الحي في الحكايات، فالأدوات والبضائع حقيقية وخيالية، وكلها نشطة وحية في نقل المعرفة، بعيداً عن حدود الترفيه. تقول لورين داستون في مجموعة مقالاتها «الأشياء المتكلمة»: «يمكن للأشياء في ثقافة غنية أن تبلور طرق التفكير والمشاعر والسلوكات، وبذلك تكتسب هذه الأشياء أهميتها وفصاحتها في التعبير عن تلك الثقافة، غير أننا لا نعرف بالضبط أيَّ الأشياء يمكن أن تفصح أكثر من غيرها، فلغة الأشياء تأتي من خصائصها والهدف الثقافي الذي وجدت من أجله».

جمع نابليون ما يقارب مائتي عالم وباحث ومعماري وفنان لمرافقته في حملته على مصر عام 1798، وقد عمل غيرهم أيضاً على إكمال أجزاء الموسوعة بعد عودة الحملة إلى باريس، وكان من بين الباحثين الرياضي جاسبارد مونج، والمهندس الميكانيكي الفنان نيكولا جاك كونتي، الذي اخترع قلم الرصاص وأقلام التلوين. اصطحب علماء الحملة معهم مطبعة تُستخدم فيها عدة حروف من لغات قديمة وحديثة، وقوالب تصلح للرسم الدقيق، وقد أكمل الباحثون عملهم وطبعوه خلال عقدين من الزمن، فلقيت موسوعتهم نجاحاً باهراً في الأوساط العلمية وخارجها، بما في ذلك قُراء

حكايات «ألف ليلة وليلة» وعدد من الفنانين والمصممين والمعماريين والمترجمين، الذين ألهمتهم حكايات «الليالي»، فقدموها في أشكال مختلفة للجمهور. لقد حاول هؤلاء الباحثون جمع أدلة علمية عقلانية في موسوعتهم، غير أن عملهم حفَّز الكثير من الأحلام.

كانت تلك الموسوعة مشروعاً ضخماً بالفعل، يتكون من عدة أجزاء خُصص جزء كبير منها للصور، وقد كانت النسخة «الملكية» الأولى تحفة فنية بما حوته من رسومات وصور للآثار الفرعونية المصرية، وهي نسخة معروفة لدى الباحثين، دون النسخ الأخرى التي تبعتها، وثمة نسخة إلكترونية حديثة منها على موقع مكتبة الإسكندرية. أما الأجزاء الأخيرة من الموسوعة، وهي بعنوان «الدولة الحديثة»، فهي غير معروفة مثل الأجزاء الأولى، وقد تسببتُ في حالة من الهرج في المكتبة البريطانية عندما طلبْتُ الاطلاع عليها، فقد استلزم ذلك وجود طاولة خاصة وإذناً مسبقاً لتصوير بعض الصفحات.

لقد اشترك في تقديم هذا العمل أكثر من ثمانين فناناً وأربعمئة نقاش ونحات، وقد صُنفت الصور واللوحات في الموسوعة تحت عناوين محددة مثل «الحرف والفنون»، حيث الأدوات والمعدات التي استخدمها المصريون، بما فيها آلة فصل قشور الأرز. ويتبع ذلك عنوان آخر هو «أزياء ووجوه» حيث نجد ثقافة المماليك في مصر في أبهى صورها من تنوع وتنظيم، وقد أبرزت الصور الشعوب والقبائل المختلفة في مصر، وطبقاتها الاجتماعية، ووظائف أفرادها، ويظهر كلٌّ ذلك من الأزياء المختلفة، وأغطية الرأس التي ترتديها كل فئة، مثلما ذكر لورك سابقاً. لا شك أنَّ هذه الصور والرسومات قدمت صورة ناطقة عن الثقافة المعاصرة للمجتمع الذي واجهه الفرنسيون في حملتهم، وأبرزت صورة محترمة لهؤلاء الذين يعيشون الآن على أنقاض الحضارة، التي طالما سجَّلها الأوروبيون واشتهوها. لقد كانت تلك الصور اختراقاً إبستمولوجياً يدعو إلى التحليل والتساؤل.

ظلت اللوحات في الموسوعة محتفظة بكثافتها ووضوحها حتى وصولها إلى القراء في نسخ مختلفة، فالنقاشون نقلوا الصور عن لوحات رُسمت في الموقع، واستعانوا

بملاحظات المهندسين والمعماريين والباحثين، الذين وظفهم الإمبراطور نابليون لهذه الغاية. فعلى سبيل المثال، ظهرت في الموسوعة صورة لعجلة بإطار مجوف يظهر في جزء منها تركيبها السفلي، وقد رسمها أول مرة إف سي سيسلي؛ أحد المهندسين في الحملة، ثم رُسمت بالألوان المائية على يدي سيدة تعمل في الحملة تدعى لويز – بيير بالتارد، ثم نقشتها لاحقاً مدام دي مورين، التي أظهرت مهارات استثنائية في الرسم الفني، وعملت هذه السيدة كذلك على لوحات أخرى في المشروع، كلوحة آلة تقشير الأرز، ولوحة تظهر مطحنة دقيق، وأخرى تبرز نصل محراث، كما يظهر في صورة المحراث حصان عربي لا مثيل لجماله في فرنسا كلها.

يقابل هذا العرض الواسع للحِرَف والحرفيين عددٌ كبيرٌ من الحرفيين الموجودين في حكايات «ألف ليلة وليلة»، حيث يظهر الحلاق، والحائك، والدرويش، وعامل الحمَّام، والحمَّال، والتاجر، والمغنيات، والراقصات، وغيرهم.

ينتهي تسلسل الصور في الموسوعة بعرض لنثريات من أدواتٍ وأوان يستخدمها المصريون في حياتهم اليومية، فجاءت صفحات مكتظة بجميع ما قد يخطر في البال من أدوات، كالأسرَّة، والخيم، والأقفال، والمخارط، والإسطرلابات، والعمائم، والسروج، والسجاجيد، والسلال، والأراجيل، والخناجر، وأنواع مختلفة من المكاييل والأوزان، بالإضافة إلى صفحة أخرى حوت أنواع القوارير، والزجاجات، والأحواض، والأباريق، والأوعية المختلفة الأشكال والأحجام.

توضح صفحات الموسوعة كل أنواع الأشياء والمواد والأدوات المستخدمة في مصر، والموجودة فيها آنذاك، عبر جردٍ كامل لجميع الموجودات، دون أن تُترك قطعة واحدة، غير أن هذا التوثيق الشامل لكل شيء كان يخفي ربما رغبة في امتلاك كل شيء. كما يبدو الوصف المقدم لهذه الصورة وكأنه يرثي حضارة زالت وخلَّفت كل ذلك، تماماً كما رأينا في حكاية «مدينة النحاس»، التي كانت في مجملها مرثية طويلة لحضارة سابقة اندثرت، فهل كانت هذه الموسوعة استحضاراً لمدينة مسحورة من الماضي؟

تُحذر حكاية «مدينة النحاس» في الليالي من الغرور والكبرياء، لكنها تخلِّد رغم

ذلك المدينة، بما بقي منها من مبانٍ وثروات، وهكذا الحال في موسوعة «وصف مصر»، فهي ترصد بقايا الماضي وعلاماته الباقية حتى الآن، لكن قصة هذا الماضي تُحفِّز على النظر إلى ثروات الحاضر الموجودة في بغداد، وشيراز، ودمشق، وغيرها من المدن، التي كانت مزدهرة في الماضي. نلحظ فوق ذلك وجود بعض التشابه بين الرسومات الموجودة في الموسوعة من حيث نوع موضوع اللوحة والأسلوب الذي رُسمت به، ورسومات المستشرقين في بلاد الشام بعد عام 1850، وذلك قبل ظهور صور الحريم والثعابين الساحرة، التي احتلت مخيلة المستشرقين. ومع ذلك، فقد استلهم فنانون في جميع أنحاء العالم، من النرويج حتى اليابان، أجواء حكايات ألف ليلة وليلة مما شاهدوه في الموسوعة الفرنسية، ورسموا شخصيات الحكايات بدءاً من شهرزاد، بالاعتماد على الأزياء والأشكال والأدوات الموجودة في «وصف مصر».

4-رسامو الليالي

كان إدوارد لين أحد أهم مفاصل حركة انتقال الليالي إلى الغرب، لذا فإن إدوارد سعيد ينتقده بشدة في كتابه الشهير، وهو محق بالتأكيد في قوله إنَّ لين وغيره من الباحثين شكّلوا صورة الشرق في مخيلة الأوروبيين. ومع ذلك، فلو نظرنا إلى موقف لين بعين التعاطف، مثلما فعلت ليلى أحمد في دراستها عنه، لبرزت أمامنا سمات أخرى.

يُعدُّ لين مثالاً واضحاً على المواجهة السحرية مع الشرق الأوسط، بالإضافة إلى آخرين كشارلز دوتي، وولفريد بلنت، وروبرت بايرون، وتي إي لورنس. لقد تأثر لين دون شك بما قرأه في «وصف مصر»، وكذلك كتاب فيفانت دنيون «رحلات في مصر العليا والسفلى»، وكان مشحوناً بتأثير الهوس بالمصريات، الذي شاع عقب حملة نابليون على مصر، والمعرض الذي أقيم في لندن ما بين عامي 1821-1882 لعرض مكتشفات بيلزوني، ولذلك شدَّ رحاله إلى مصر، لاكتشاف كل ذلك بنفسه، واختبار ما أورده الفرنسيون عن تلك البلاد. وقرر أن ينهج منهجاً تجريبياً ليصل إلى غايته، فانخرط في الحياة اليومية للمصريين، وارتدى رداءهم، واستخدم أداوتهم،

وتناول طعامهم، وبذلك لم يكن لين باحثاً نظرياً يلاحظ الأشياء عن بعد ويكتب عنها، بل خاض التجربة بكل تفاصيلها.

وصل لين إلى مصر عام 1825، وتعلم العربية فوصل إلى مستوى عالٍ من الطلاقة، ثم اتخذ منزلاً بعيداً عن الحي الأوروبي في القاهرة، وارتدى رداء المماليك، وشرع في تأليف كتاب أسماه «وصف مصر» في محاكاة واضحة للموسوعة الفرنسية، كما أضاف إلى الكتاب رسومه الخاصة، التي رسمها جميعاً باستخدام العدسة العاكسة التي أتقن استخدامها في مصر لهذه الغاية.

تعثّر كتاب لين عدة مرات، ولم يُنشر في حياته، لكنه اختار جزءاً منه عام 1836، وهو الجزء الذي يتناول المجتمع المعاصر الذي انخرط فيه، وأسماه «عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم»، وقدمه للناشر جون موراي، فطبعه ونشره. لاقى الكتاب نجاحاً عظيماً، وأصبح عملاً كلاسيكياً في العصر الفيكتوري، بما فيه من ثغرات واجتهادات كذلك، ومرة أخرى نلاحظ تشابه عنوان الكتاب مع عنوان سابقه الفرنسي.

كان لين ابن اخت الفنان توماس غينزبورو، وتدرب على النقش معه، فكان ذلك عوناً له في اللوحات التي رسمها في كتابه، كما ساعده أخوه ريتشارد لين؛ الفنان المحترف، في بعض الرسومات. لقد غطى لين الكثير من المشاهد والمواضيع التي غطاها الفرنسيون في موسوعتهم، لكنه لم يهتمّ بالحِرَف والآلات والخبرات، بل أظهر فضولاً متزايداً واهتماماً خاصاً بالبيئة العائلية، والمشاهد الطبيعية في الأرياف والمدن. كما بهرته عادات النساء والتقاليد المتعلقة بهن، فأتى بأخته صوفيا لين من إنجلترا، لتكتشف المناطق المحظورة عليه من حياة النساء، وقد سجّلت صوفيا ملاحظاتها في كتاب حمل عنوان «سيدة إنجليزية في مصر»، 1844. لقد قدّم لين، مستعيناً بعدسته العاكسة صورة شديدة الوضوح وبديعة التفاصيل لفن العمارة في مدينة القاهرة من داخل المباني وخارجها، مبرزاً أدقّ السمات في السطوح والزوايا، فظهرت صور هذه المباني وكأنها تتكلم وتبوح بأسرار ثقافة المكان.

تبع لين كتابه «عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم» بترجمة أجزاء من القرآن، كما قام لاحقاً بجمع قاموس من اللغة العربية إلى الإنجليزية، لكنه توفي قبل أن ينتهي

من جمعه، فأكمله ابن أخته ستانلي لين بول، ونُشر في أجزاء ما بين عامي 1863–1893. أما الأهم بالنسبة إلينا، فهو ترجمته لحكايات ألف ليلة وليلة ما بين عامي 1839–1841 في ثلاثة أجزاء مع الرسومات التوضيحية لها.

يصف لين في كتابه «عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم» كيف سمع الحكواتيين يروون القصص والأساطير في أسواق القاهرة، لكنه يشير إلى أن عدد هؤلاء لم يكن كبيراً، ولا يزيد عن ستة حكواتيين، كما أنه لم يسمع منهم شيئاً من حكايات «ألف ليلة وليلة»، لكنه استمع إلى أحدهم يحكي حكاية سيف بن ذي يزن.

كان الحصول على مخطوطات «الليالي» الأصلية صعباً للغاية بالنسبة إلى لين، لأنها كانت نادرة وباهظة الثمن على حدِّ تعبيره، لكنه تمكن من استعارة بعض تلك المخطوطات من المساجد، بمعاونة أحد الشيوخ الذي كان يعرفه، ثم استعان بعد ذلك بمخطوط قدمه له الناشر شارلز نايت، لكن اعتماده الأساسي في الترجمة كان على طبعة بولاق من حكايات «ألف ليلة وليلة»، التي صدرت عام 1835، وقارنها بنسخة كالكوتا الثانية، التي ظهرت عندما كان يعمل على ترجمة الحكايات ما بين عامي (1839-1842).

نقى لين ترجمته من الألفاظ البذيئة والإشارت الجنسية ومشاهد العنف قبل أن يقدمها للنشر، وهي النسخة التي قرأتها أنا بعد أن عثرت عليها في مكتبة جدتي الكبرى، وقد أهداها لها والدها عام 1850، ومازلت حتى هذه اللحظة أستمتع بقراءة هذه الحكايات بأسلوب لين المدهش، ولاسيما أنه احتفظ بالأشعار الموجودة في الحكايات في نسخته، بعد أن حذفها جالان من النسخة الفرنسية. جمع لين في كتابه ستمائة صورة منحت لترجمته شخصيتها المميزة، وقد نقشها ويليام هارفي؛ أحد آخر تلاميذ توماس بويك، وتضم قائمة الصور أسماء جميع النقاشين الذين حوَّلوا صور هارفي إلى ألواح معدنية أعدت للنشر، لكن هذه القائمة لا تذكر لين ذاته ضمن الفنانين أو أخاه ريتشارد لين، الذي قدَّم لهارفي المادة المطلوبة ليتخيَّل المشاهد التي رسمها، وهي مخطوطات لين وملاحظاته، ومجموعة صور عن القاهرة رسمها صديقه وزميله روبرت هاي، ومشاهد أصلية أخرى رسمها فنانون رحالة من معارفه، وقد

أُخذت بعض الصور والرسومات من المخطوطة الأولى لكتاب لين «وصف مصر» و«عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم». ومع هذه المجموعة النادرة والأصلية من الرسومات، استطاع هارفي أن يقدم صورة صادقة لمشاهد الحكايات، وعادات أبطالها، وملابسهم، وفرش بيوتهم، كما أبرز تفاصيل دقيقة في المكان مثل مصابيح المساجد، وكساء جدرانها، والمشربيات المطلة على الشوارع، وسروج الخيل والبغال، فمنح القارىء صورة ثرية تشحذ خياله.

قدَّم لين حكاياته العربية وكأنها تقارير من أرض الواقع عن الحياة في الشرق الأوسط، تماماً كما فعل جالان من قبله، وأكَّد أن كل حكايات «ألف ليلة وليلة» «تصف عادات العرب وتقاليد حياتهم بثراء وإخلاص»، لكنه حَمَل على منظور جالان للحكايات، واتهمه بالجهل:

> «يُخدع الرحالة المتجهون إلى فارس وتركيا والهند بنسخة جالان المضللة، التي توهم القارىء أن الحكايات العربية تصف عادات السكان في تلك البلاد، لكن من يقرأ الحكايات بلغتها الأصلية، ويعرف أي شيء عن العرب، سيعارض هذا الرأي تماماً، فما هو موجود في الحكايات لا ينطبق إلا على البلاد العربية وسكانها فحسب، ولاسيما مصر حيث نجد الناس والمباني والملابس التي تتردد صفاتها في كل الحكايات، وإن كان مكان الحكاية في فارس أو الهند أو الصين».

قدم لين في المقابل، صورة أدق، فقصر جغرافية «الليالي» على مصر؛ البلد الذي عرفه أكثر من غيره، على الرغم من أن «الليالي» كانت تطير فوق جزر مسحورة، وبلاد يحكمها الجن، وجبال مرعبة تفوق الخيال. وعلى ما يبدو، افتقر لين إلى الخيال المطلوب لملاحقة «الليالي» في رحلاتها، وهو أمر مُستغرب من عاشق لحكايات «الليالي». أقبل الجمهور الفيكتوري على «الليالي» بإعجاب شديد، وقد كتب أحد النقاد مادحاً ترجمة لين، يقول: «لا يستطيع كلُّ شخص أن يفعل كما فعله السيد لين

أو أن يرى ما رآه بأم عينه من شوارع القاهرة وسكانها، فقد عاش هناك، وأكل على موائد المصريين، وسار إلى جانب الجمل المقدس، وهو ما يقدمه في كتابه أمام أعيننا».

لا يُعدُّ المترجمون في العادة رواةً أو مؤلفين، غير أنَّ تاريخ «الليالي العربية» في أوروبا يثبت عكس ذلك، مثلما بات واضحاً. لقد وقع لين فيما وقع فيه جالان عند ترجمة حكايات «ألف ليلة وليلة»، فقد سمح لقلمه أن يضيف ويحذف ويؤلف كلما شاء في أثناء ترجمته للحكايات إلى اللغة الإنجليزية، ولم يقتصر الأمر على الحكايات، وإنما امتد تأليف لين إلى القاموس الذي كان يعدُّه وما احتواه من ملاحظات، فاختلطت الحقائق بالخيال في كتاباته. يصف الكاتب الإسكتلندي الشهير السير والتور سكوت طريقة لين في مزج الأحداث الحقيقية بالقصص الخيالية، قائلاً: «إن ظهور كشك تركي على أطلال معبد قديم ليس بالمشهد البديع من الناحية المعمارية، وسيلقى الكثير من النقد، غير أنه مشهد غير مألوف يثير المخيلة ويدعو للتأمل، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الحكاية الشرقية».

يمكن ملاحظة تأثير مقتطفات لين الرومانسية في اختياره مواضع بعض رسومات الحكايات، فهو يضع مثلاً صورة رائعة لأحد مساجد القاهرة مقابل العقدة في حكاية «مدينة النحاس»، إذ يصل القوم إلى مدينة النحاس المحروسة بالجن، فيجدون كلَّ من فيها قد تجمد على حاله، وهذا يعادل في رأيي عرض أوبرا «بزوغ الآلهة» لفاجنر في بورصة وول ستريت! فهو عمل فيه الكثير من التحيز والتضليل للقارىء.

يشترك أدب الاستشراق إبان الفترة ذاتها في تلك النزعة نحو تجسيد الخيال على أرض الواقع، ففي حكايات تيوفيل غوتير «ألف ليلة وليلتان»، التي ألَّفها عام 1842، ظهرت صور قديمة وحديثة للشرق، جنباً إلى جنب، في وصف مفصل يكاد يرقى إلى ما نجده في فهارس التصميم الداخلي الحديثة. أما الراوي في الحكايات، فهو صحفي في باريس، مثل غوتير، يتفرغ في أحد الأيام لهوايته المفضلة؛ أحلام اليقظة، وهو يدخن نارجيلته (ظهر هذا الكتاب قبل ثلاثة عشر عاماً من ظهور كتاب بودلير «زهور الشر»، الذي افتتحه بصورة مشابهة لرجل حالم يدخن النارجيلة)، وفجأة يُقرع الباب، فإذا بشهرزاد تأتي لطلب مساعدة الكاتب الصحفي صحبةَ أختها

دنيازاد، بعد أن نضب معينها من الحكايات، وباتت على شفى حفرة من مواجهة مصيرها المحتوم.

يهبُّ بطلنا الباريسي لنجدتها بالطبع، ويقدم إليها حكاية عن محمود بن أحمد، ويمثلها أمامها بأسلوب شرقي ساخر، وقد وصف غوتير مشهد ظهور شهرزاد على النحو التالي:

«كانت ترتدي زيًّاً تركياً باذخاً، يتكون من قميص مخملي أخضر موشى يصل إلى خصرها، وفوقه حزام من الحرير الأبيض نُثرت عليه نجوم لامعة، أما السروال فقد كان واسعاً يُضم عند الركبتين، وقد غلَّفت ساقيها بقماش مخملي على الطريقة الألبانية، وبرز في قدميها مركوب مغربي ملون ومقصب بخيوط الذهب، وفوق كل ذلك قفطان برتقالي مطرز بزهور فضية، وقد غطت رأسها بطربوش أحمر ينسدل منه منديل حريري طويل يكمل هذا الزي الغريب، الذي قد لا تشاهده كثيراً في باريس هذا الزمان عام 1842».

بينما يُغرق غوتير شهرزاد الأسطورية في ثنايا زيها الرائع، يقص هو حكاية عن المظاهر الخادعة، فبطله محمود يقع في حب ابنة السلطان؛ عائشة، بعد أن لمحها وهي تعبر الشارع فوق محفتها، وفي النهاية يلتقيان، فيقرأ عليها قصيدة الحب التي كتبها خصيصاً لها، وهنا تأخذ عائشة بالتحول إلى فراشة: «شيئاً فشيئاً ظهر لها جناحا فراشة على كتفيها»، إذ كانت عائشة جنية في زي إنسية، لكن محموداً لا يلاحظ ذلك، فقد كان مشغولاً بشعره، ولا يهمه إلا مجازه، وإن كان هذا المجاز عائشة ذاتها، وهنا تغادر عائشة المكان غاضبة على محمود.

يقدم غوتير المحبوبة في صورة ثالثة في حكايته، فهي هنا جارية ينقذها البطل، دون أن يعرف أنها الأميرة التي يعشق، ففي هذا الجو المشبع بالمرئيات لا يمكن ملاحظة الخوارق، وقد لاحظ غوتير توجهه في تفضيل الأثاث والأشياء على المشهد الداخلي

أو الأحلام، لذلك فهو يسخر ببراعة من هذا الموقف الذي اتخذه كتاب القرن التاسع عشر من «الليالي»، وانتهاكهم الجوهري للطبيعة السحرية للحكايات.

تنتهي حكاية غوتير بصورة صادمة تظهر فيها دنيازاد وهي تبكي وتمسح دموعها بمنديل ملطخ بدم أختها شهرزاد، فالصحفي الفرنسي لم ينجح في ابتكار قصة تعجب السلطان.

تعكس قصة غوتير، بكل ما فيها، صورة مصغرة عن اهتمام القرن التاسع عشر بالشرق، وحدود هذا الشبق البصري الذي مارسه الكتاب، وتوقهم إلى المزيد من الأدلة. وقد وجدوا هذه الأدلة في الأدوات والمتاع الذي رأوا فيه طريقة أخرى لرسم شخصية الشرق وتحديدها. وبينما عمل مفكرو العلوم الإنسانوية في عصر النهضة على تشريح شخصية الفرد، من خلال ربط كل عضو من أعضائه بموقع النجوم وقت ولادته، جمع الواقعيون في القرن التاسع عشر الأشياء الموجودة حول موضوع الدراسة، وجعلوها تعكس صفات الشخص، ثم امتد ذلك إلى مجتمع ذلك الشخص برمته.

يحكم هذا الشكل من المجاز عمل ريتشارد بيرتون الخصب في ترجمة «الليالي العربية»، وقد أصر على ترجمتها تحديداً بعد أن قرأ ترجمة لين المحافظة والمؤدبة، فأغضبته جداً، كما أراد بيرتون أن يتفوق على لين في البحوث الآثارية بإضافة ملاحق مفصلة وهوامش موسعة إلى ترجمته، خلافاً للعرف السائد في العصر الفيكتوري المحافظ آنذاك، فتوسع في وصف العادات والتقاليد العربية، لكنه أضاف كذلك الكثير من أفكاره الخاصة، التي أسقطها على ما وصفه. لقد كان بيرتون أشبه ما يكون بالصحفي والكاتب فرانك هاريس، الذي بنى شهرته على كتاباته الجنسية الفاضحة، بيد أن بيرتون فعل ذلك في ترجمته لحكايات «ألف ليلة وليلة»، وقد كتب أحد النقاد يقول في الترجمات المختلفة للحكايات: «ترجمة جالان تصلح للأطفال، أما ترجمة لين فتصلح للمكتبات، وترجمة بين تفيد الدارسين، أما ترجمة بيرتون فلا تصلح إلا لسلة المهملات». مازلت حتى الآن أقابل أحياناً بعض الأشخاص الذين يُسِرّون لي أنهم استفادوا من المعلومات الجنسية التي أضافها بيرتون في هوامش ترجمته

للحكايات، ولهذا السبب حاول بيرتون تجنب المساءلة القانونية، فطبع النسخة الأولى من ترجمته في الهند في جمعية «كاما شاسترا»، وقد وضع رسومات هذه النسخة صديق بيرتون الفنان الإنجليزي ألبرت ليتشفورد، الذي اختفى عن المشهد تماماً بعد ذلك، ربما لأنه توفي وهو في التاسعة والثلاثين من عمره عام 1905، أي قبل أن تخرج رسوماته في كتاب بيرتون إلى النور، فيما عدا صورة الغلاف، التي تُصوِّر الملكين الأخوين والجني النائم في حجر عروسه الأسيرة. أبرز ليتشفورد الجانب الإيروسي الصريح في الحكايات بأسلوب رمزي تعلمه في كلية الفنون الجميلة في باريس، وقد تأثر بفنانين فرنسيين مثل ليون بونات وأوديلون ريدون، اللذين أخذ عنهما الأسلوب الدخاني أو الضبابي في تمثيل الأحلام، والأجساد اللامعة العارية، بالإضافة إلى أشكال العيون الكسولة المتراخية، التي ميَّزت كل شخصيات الرجال في لوحاته. تحوي بعض لوحات ليتشفورد المدهشة تناقضاً مبهراً في مقاييس الرسم بين الجن والبشر، مثلما الأمر في أحد مشاهد حكاية «غريب وعجيب»، عندما يلتقط الجني العملاق الأخوين بين يديه مثل لعبتين صغيرتين. أما الظلال في لوحات ليتشفورد، فتمنحها قَتامة غير معهودة في رسومات «الليالي» على وجه العموم، لكن هذه اللوحات تثير الكثير من التساؤلات، لأنها تستمد توجهها من نظرة بيرتون التاريخية، فنجدها تُموقع الليالي ضمن مدن حقيقية ومشاهد من أرض الواقع. كان ليتشفورد يقيم في مدينة نابولي الإيطالية بعضَ الوقت، لذلك فقد استعان بشيءٍ من سمات سواحل البحر الأبيض المتوسط في بعض مشاهد لوحاته. ومهما كان الخيال جامحاً في القصة، فقد حاول أن يقرب أجواء الحكايات إلى أرض الواقع بقدر الإمكان، فقام بتطبيع أشكال الجن، ورسم محيط الشخصيات، محتفياً بأدوات وأشياء تُستخدم في الحياة اليومية في القاهرة، وأحاطها بالكثير من الضوء في اللوحات لإظهار حضورها، مثلما فعل في لوحته التي تُصور غرفة «دولت خاتون»، الحبيبة التي يأتيها الجن بين فترة وأخرى، فرسم في غرفتها آلة عود على الأرض، وبعض الكتب، ومرآة صغيرة إلى جانب بعض أعواد البخور.

جدير بالذكر، أن معظم الأشياء والأدوات في اللوحات كانت في صورة أوعية

وقوارير وصناديق وضعت هناك، لتوحي للمشاهد بما في داخلها، فحضورها يوحي بما هو خفي، ويعد بالمزيد عند تجاوز سطوحها، وتلك دعوة إلى التفكير فيما يتجاوز المرئي. (سأل هوغو هوفمانستال ذات مرة، أين يوجد العمق؟ فكانت الإجابة: على السطح).

كان ليتشفورد صديقاً مقرباً لبيرتون، ويقول بعضهم إنه كان ربما الصديق الوحيد له، وقد التقيا في تريستي في إيطاليا حيث وُلد ليتشفورد، وكان بيرتون قنصلاً هناك آنذاك، وقد ناقشا موضوع الرسومات مطولاً، وظل بيرتون يراقب مسيرة العمل عليها عن قرب، ويتأكد من تفاصيل الأثاث والملابس والعمارة وكل الجوانب المادية الأخرى. لقد أضاف بيرتون أفكاره بسخاء في ترجمته للحكايات، وأراد أن يظهر ثراء الثقافة العربية وبراعة العرب، وهكذا نعود إلى قضية الترحال الفكري التي دعا إليها جالان ولين، ورغم ازدراء بيرتون لترجمات من سبقوه، فإنه أعاد الكرة، وقدَّم «الليالي» نصاً توثيقياً تاريخياً وتعليمياً مفيداً. أما المفارقات التاريخية، فلم تكن محل اهتمام يذكر، فالثقافة العربية كانت معروفة في أدب القرون الوسطى؛ فهي إذن سرمدية ثابتة وظاهرة في الحاضر. ليس ثمة ماض، فلم تتغير الثقافة العربية بمرور الزمن، لذلك فلن تكون ثمة حداثة في المستقبل.

يمكن تمييز المفارقات التاريخية كالتي وقع فيها لين، وبيرتون، وإلى حد ما جالان، بسهولة، عندما يكون التاريخ والثقافة معروفين ومألوفين لدى القارىء، فلو قدمنا مسرحية هاملت بثوب عصري، وجعلنا كلوديوس مديراً تنفيذياً، وجيرترود شخصية مولعة بالتسوق، فإن ذلك سيمنح المسرحية بعداً جديداً ومشوقاً، لكن ذلك يحدث فقط لأننا نعرف أن الجمهور يعرف مسرحية شكسبير، ويدرك أن ما يحدث أمامه الآن من تغيير له غاية درامية محددة. عندما يُصوِّر لين وبيرتون «الليالي»، ويضيفان إليها الهوامش باستخدام أدوات موجودة في مصر أو تركيا المعاصرة، فإنهما يطمسان بذلك المكان الذي يقفان فيه، وقد يسهم ذلك في إثراء الصورة، لكنه يَمَسُّ المصداقية التاريخية التي تدعي الدراسات الآثارية جميعها أنها تخدمها، فحتى أكثر المجتمعات ثباتاً لا يمكن أن يكون ثابتاً لهذه الدرجة. إنه خطأ نتج عن حنين رومانسي (الاستشراق)

لتصوير الشرق الأوسط في القرن التاسع عشر وكأنه استمرارية للعهد الذهبي لهارون الرشيد، ويبدو ذلك واضحاً أيضاً في قصيدة لتينسون: «ذكريات الليالي العربية»، فهي تردد وجهة نظر معاصريه في هذا السياق.

لقد ألغى لين وبيرتون كلاهما من ترجمتيهما للحكايات الكثير من جوانب الحداثة التي شاهدها فريق نابليون من المهندسين عندما ذهبوا إلى مصر، وبحذف كل الأجهزة والمعدات والآلات، تخلو الصور من الحداثة، ويصبح محيط البطل أقرب إلى الزمن الذي كُتبت فيه الحكايات، ولكن حتى هذا النوع من الحذف لم يكن بالتصرف السليم، إذ إنَّ كثيراً من طرق الري والأدوات الأخرى التي ظهرت في الموسوعة الفرنسية كانت قديمة قِدَم الكتابة وعلوم الفلك، غير أن هذه العمليات العلمية كانت ستفسد مفعول الصورة، وتعرقل الجو الشاعري المفترض، الذي يوحي بالغموض، ويشير إلى الزمن السحيق.

لقد حذف المترجمون كل علامات الحداثة من الحكايات، ومع ذلك فقد استعانوا بأدوات من مصر المعاصرة في القرن التاسع عشر لتوضيح الرسومات، فقد جمع كلٌّ من لين وبيرتون الأشياء الموجودة في الرسوم التوضيحية في «الليالي»، (باع لين للمتحف البريطاني بعض الأدوات والأشياء التي أحضرها معه من مصر بعد عودته إلى إنجلترا، مثل بعض التماثيل الصغيرة، وأجزاء من زهرة اللوتس)، وقد تعرض مصر الحديثة اليوم صورة سرمدية للزمن، لكنها لم تعد أبداً تلك الأرض التي وطأتها قدما الجني حاملاً حسن البصري.

تتقاطع الأحداث التاريخية وتتفاعل مع ابتكارات الأدب نتيجة للنجاح الذي لقيته حكايات «ألف ليلة وليلة» في القرن الثامن عشر في أوروبا، وجعل منها بديلاً مناسباً لعقلنة الخوارق، وإقرار الخيال الموجود في حكاياتها، وأسس في الوقت ذاته المشهد المشحون في الليالي لرؤية خاصةٍ تتوجه إلى عالم سحري كانت الأدوات فيه أبطالاً للحكاية.

الحكاية السابعة

الملك يونان والحكيم دوبان

يروي هذه القصة الصياد في حكاية «الصياد والعفريت»، بعد أن استطاع خداع العفريت، الذي أراد قتله وأعاده إلى القمقم حيث كان، وهدده أنه سيلقي بالقمقم إلى البحر، ليظل العفريت محبوساً فيه إلى الأبد. لكن العفريت أخذ يستعطف الصياد ويقسم له أغلظ الأيمان أنه إن أخرجه من القمقم مرة أخرى، سينفذ كل ما يأمره به، غير أنَّ الصياد ظل متشككاً في نوايا العفريت، وخشي أن يحدث معه ما حدث للحكيم دوبان مع الملك يونان، وقصَّ القصة على العفريت.

كان في قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، في مدينة الفرس وأرض رومان، ملك يُقال له يونان، وكان في جسده بَرَص وقد أعيا الأطباء والحكماء، ولم ينفعه منهم شراب أدوية ولا سفوف ولا دهان، ولم يقدر أحدٌ من الأطباء أن يبرئه. وكان قد دخل إلى مدينة الملك رجل حكيم طاعن في السن يقال له الحكيم دوبان، وكان قد قرأ الكتب اليونانية والفارسية والعربية والرومانية والسريانية وعلم الطب. ثم إن الحكيم لما دخل المدينة وأقام بها أياماً قلائل سمع خبر الملك وما جرى له في بدنه من البرص الذي ابتلاه الله به، وقد عجزت عن مداواته الأطباء وأهل العلوم، فلبس الحكيم أفخر ثيابه، ودخل على الملك يونان، وقبّل الأرض بين يديه، ودعا له بدوام العز والنعم، وأعلمه بنفسه، فقال: أيها الملك، بلغني ما اعتراك من هذا الذي في جسدك، وها أنا أداويك ولا أسقيك دواء ولا أدهنك بدهن، فلما سمع الملك يونان كلامه تعجّب، وقال له: كيف تفعل، فوالله إن أبرأتني أغنِك لولد الولد، وأُنعم عليك، وكلُّ ما تمنيتَه فهو لك.

أسرع الحكيم إلى المدينة، واكترى بيتاً، وحطَّ فيه كتبه وأدويته وعقاقيره، ثم

استخرج الأدوية والعقاقير، وجعل منها صولجاناً، وجوَّفه وعمل له قبضة وصنع له كرة بمعرفته، فلما صنع الجميع وفرغ منها صعِد إلى الملك في اليوم التالي، ودخل عليه وقبَّل الأرض بين يديه، وأمره أن يركب إلى الميدان، وأن يلعب بالكرة والصولجان، وناوله الصولجان الذي صنعه، وقال له: خذ هذا الصولجان، واقبض عليه وامشِ في الميدان، واضرب الكرة حتى تعرق كفك وجسدك، فينفذ الدواء من كفك فيسري في جسدك، فإذا فرغت وحاق بك الدواء، فارجع إلى قصرك، وادخل بعد ذلك الحمَّام واغتسل، ونم فقد برئت والسلام.

فعل الملك كما طلب الحكيم، فلما خرج من الحمام نظر إلى جسده، فلم يجد فيه شيئاً من البرص، وصار جسده نقياً مثل الفضة البيضاء، ففرح واتسع صدره وانشرح، فلما أصبح الصباح ودخل إلى الديوان، وجلس على سرير مُلْكه، ودخل عليه الحكيم دوبان، قام إليه مسرعاً وأجلسه إلى جانبه، وأكرمه فصار نديمه.

كان للملك وزير بشع المنظر، نحس لئيم بخيل حسود مجبول على الحسد، فلما رأى ذلك الوزير أن الملك قرب الحكيم دوبان، وأعطاه ما شاء من الأنعام، حسده وأضمر له الشر. ثم إن الوزير تقدم من الملك، وقال له: يا ملك العصر والأوان، أنت الذي نشأت في إحسانك، ولك عندي نصيحة عظيمة، فأنا أخشى على الملك من الحكيم دوبان، فقال الملك: ويلك! هذا صديقي، وهو أعزُّ الناس عندي لأنه داواني بشيء قبضته بيدي، وأبرأني من مرضي الذي عجزت عنه الأطباء، وما أظن أنك تقول ذلك إلا حسداً وتريد قتله وبعد ذلك أندم كما ندم الملك السندباد على قتل الباز، فقال الوزير: العفو يا ملك الزمان وكيف كان ذلك؟ فقال الملك: حُكي والله أعلم أنه كان ملك من ملوك الفرس، وكان يحب الفرح والتنزة والصيد والقنص، وكان له باز ربّاه ولا يفارقه ليلاً ولا نهاراً. خرج الملك السندباد للصيد يوماً، فلحق غزالة من جبل إلى جبل حتى قتلها، وكانت ساعة حر، فعطش الملك، وعطش الحصان، فالتفت الملك فرأى شجرة ينزل منها ماء مثل السمن، فأخذ الطاس من رقبة الباز، وملأه من ذلك الماء، ووضع الماء قدامه، وإذا بالباز يطس الطاس فقلبه، فأخذ الملك الطاس ثانياً وملأه وقدمه للحصان، فقلبه الباز بجناحيه مرة أخرى، فغضب الملك غضباً شديداً،

وقال: خيَّبك الله يا أشأم الطيور، حرمتَني من الشرب وحرمت نفسك وحرمت الحصان، ثم ضرب البازَ في السيف فرمى أجنحته، فصار الباز يقيم برأسه ويشير إلى أعلى الشجرة، فرفع الملك عينيه، فرأى فوق الشجرة حية، والذي يسيل سمها، فندم الملك على قص أجنحة الباز، ثم شهق الباز ومات، فصاح الملك حزناً وأسفاً على قتل الباز حيث خلصه من الهلاك، وهذا ما كان من حديث الملك السندباد.

فلما سمع الوزير كلام الملك يونان، قال له: أيها الملك العظيم، ستعلم صحة قولي، فإن قبلت مني نجوت، وإلا هلكت كما هلك وزير علي ابن ملك من الملوك، وكان لذلك الملك ابن مولع بالصيد، وكان له وزير، فأمر الملك ذلك الوزير أن يرافق ابنه أينما ذهب، فخرج يوماً من الأيام إلى الصيد والقنص، وخرج معه وزير أبيه، فسارا ثم نظرا إلى وحش كبير لحقه ابن الملك بعد أن خدعه الوزير ليذهب وحده، وظل ابن الملك يلاحق الوحش إلى أن غاب في البرية، فتحير ولم يعرف أين يذهب، فرأى جارية تبكي على رأس الطريق، فسألها عن حالها، فقالت: أنا بنت ملك من ملوك الهند، وكنت في البرية، فأدركني النعاس، ووقعت عن حصاني، ولم أعلم بنفسي، فصرت حائرة.

لما سمع ابن الملك كلامها رقَّ لحالها وحملها على ظهر دابته وسارا حتى وصلا جزيرة، فطلبت الجارية أن ينزلها لقضاء حاجة، ولما تأخرت دخل خلفها دون أن تدري، فإذا هي غولة تقول لأولادها يا أولادي قد أتيتكم اليوم بغلام سمين، فقالوا لها: آتينا به يا أمنا نأكله في بطوننا، فلما سمع ابن الملك كلامهم أيقن الهلاك وخشي على نفسه ورجع، فرجعت الغولة، فرأته خائفاً وهو يرتعد، فقالت له ما بالك خائفاً، فقال لها إن لي عدوا وأنا خائف منه، لا يرضى بالمال ولا بأي شيء غير روحي، وأنا رجل مظلوم، فقالت له: إن كنت مظلوماً فاستعن بالله عليه، فإنه يكفيك شره وشر جميع ما تخافه، فرفع ابن الملك رأسه إلى السماء، ودعا الله أن ينصره على عدوه، فلما سمعت الغولة دعاءه انصرفت عنه، وعاد ابن الملك إلى أبيه، وحدثه بحديث الوزير وما فعله به. وأنت أيها الملك متى آمنت بهذا الحكيم قتلك أقبح القتلات، وإن كنت أحسنت إليه وقربته فإنه يدبر في هلاكك، أما ترى أنه أبرأك من المرض من ظاهر الجسد بشيء أمسكته في يدك، فلا تأمن أن يهلكك بشيء تمسكه أو تشمه.

قال الملك يونان، صدقت فقد يكون كما ذكرت أيها الوزير الناصح، فلعلَّ هذا الحكيم أتى جاسوساً في طلب هلاكي، ثم أرسل الملك في طلب الحكيم، فأتى وهو فرحان لا يعلم ما قدَّره الرحمن، فقال له الملك: أحضرتك هنا لأقتلك، فقد قيل لي إنك جاسوس تدبر هلاكي، فقال له الحكيم: أبقني يبقيك الله، ولا تقتلني يقتلك الله، لكن الملك كان مصمماً على قتل الحكيم. فلما تحقق الحكيم أن الملك قاتله لا محالة، قال: أيها الملك، إن كان لا بدَّ من قتلي فأمهلني حتى أنزل إلى داري، فأخلص نفسي وأوصي أهلي وجيراني أن يدفنوني، وأهب كتب الطب، وعندي كتاب خاص أهبه لك هدية تدخره في خزانتك، فقال الملك للحكيم، وما هذا الكتاب؟ قال فيه شيء لا يحصى، وأقل ما فيه من الأسرار إذا قطعت رأسي وفتحته وعددت ثلاث ورقات، ثم تقرأ ثلاثة أسطر من الصحيفة التي على يسارك، فإن الرأس يكلمك ويجاوبك عن جميع ما سألته عنه.

تعجب الملك أشدَّ العجب، وأرسل مع الحكيم من يرافقه إلى داره، وبعد أن قضى الحكيم أشغاله عاد إلى الديوان ووقف أمام الملك ومعه كتاب عتيق ومكحلة فيها ذرور، وطلب طبقاً ذرَّ فيه ما في المكحلة، وقال للملك: خذ هذا الكتاب ولا تعمل به حتى تقطع رأسي، فإذا قطعتها فاجعلها في ذلك الطبق وأمر بكبسها على ذلك الذرور حتى ينقطع دمها، ثم افتح الكتاب. أمر الملك بقطع رأس الحكيم، وتوجه إلى الكتاب يفتحه، فوجده ملصوقاً، فحط إصبعه في فمه وبلَّه بريقه وفتح أول ورقة والثانية والثالثة والورق لا ينفتح إلا بجهد، ففتح الملك ست ورقات ونظر فيها فلم يجد كتابة، فقال الملك للرأس: أيها الحكيم ما فيه شيء مكتوب، فقال الرأس للحكيم: قلِّب زيادة على ذلك، فقلَّب فيه، فلم يكن إلا القليل من الزمان حتى سرى فيه السمُّ لوقته وساعته، فإن الكتاب كان مسموماً، وعند ذلك تزحزح الملك وصاح: سرى فيَّ السم، ثم سقط ميتاً.

هنا يعود الصياد إلى العفريت، ويقول له: اعلم أيها العفريت أنَّ الملك يونان لو أبقى الحكيم دوبان لأبقاه الله، لكنه أبى وطلب قتله فقتله الله، وأنت أيها العفريت لو أبقيتني لأبقاك الله، وأدرك شهرزاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح.

الفصل التاسع

عالم الأشياء في «الليالي العربية»

«عندما يبادلنا شخص أو حيوان أو جماد النظرات، فإنه يطوح بنا بعيداً، جاذباً إيانا نحو حلمه»

والتر بينجامين، «قصاصات ورقية» قبل 1940

(1)

تتداخل الحكايات في الدورة الأولى من ألف ليلة وليلة، التي استُهلت بحكاية «الصياد والعفريت»، تداخلاً يتميز بالتجانس الداخلي، والنماذج البنيوية، التي تتطابق أحياناً، وتتعاكس أحياناً أخرى، فالسمُّ والدواء يتبادلان الأدوار طوال الحكايات، وتختلط أدوات الشفاء بأدوات الإيذاء، كما يُجزى الإحسان بالإساءة أحياناً، لكن العقاب الإلهي يحلُّ في النهاية (مثلما حدث في حكاية الملك يونان، حين قتل الملك الحكيم دوبان، ثم مات مسموماً، لكننا لم نعرف شيئاً عن مصير الوزير). بيد أن الحكاية–الفدية، التي حكاها الصياد للعفريت آتت أكلها، فقد وعى الصياد نفسُه درس الحكاية التي كان يقصها على العفريت، فوثق به وأطلق سراحه من القمقم. تبقى مجموعة حكايات «الصياد والعفريت» إحدى مجموعات الحكايات المتداخلة في «الليالي»، التي تعكس مهمة شهرزاد المزدوجة، فالمجموعة تتكون من القصة–الفدية؛ أي المخلِّصة، داخل قصة أخرى مناقضة لها، فإما أن تفشل القصة في تخليص بطلها ويقع الظلم، أو تنجح القصة في افتداء البطل وتتحقق العدالة. وعلى الرغم من أن تشابك الحكايات في هذه المجموعة يحجب صوت شهرزاد، فإن

الصياد يلعب دورها في الحكي، ويستخدم القصة للدفاع عن حياته، وتحقيق غرضه، مهدداً خصمه بأن المظلوم لا بد أن يجد وسيلة للانتقام، وإن كانت عبر صفحات الكتاب، كما حدث مع الحكيم دوبان حين انتقم من الملك يونان. تتخفى شهرزاد خلف هذا السرد على لسان الصياد مثل راقصة تتوارى خلف خمارها، فتحضر بقوة أكبر من وراء القناع، لترسل رسالة واضحة إلى السلطان شهريار، مفادها التهديد بالانتقام إذا ما تخلص منها تماماً، كما حدث مع الملك يونان والحكيم دوبان.

يتغيا تسلسل الحكايات حتى الآن –وقد وصلنا إلى الليلة السادسة حيث يطلق الصياد سراح الجني، وتنطلق بعدها شهرزاد إلى سرد حكاية «الشاب المسحور»– إعادة الوضوح والتوازن إلى عقل السلطان الغاضب، لتأسيس العدل من جديد في مملكته عبر سرد تلك الحكايات المقتضبة واضحة الرسالة كحكاية الملك يونان والحكيم دوبان، فهذه الحكاية، ضمن مجموعة من الحكايات الأخرى، تكشف خطورة الغضب الأهوج، والظلم والجحود. كما تتميز الحكاية بتشابهها مع الحكاية الإطارية الأولى لجميع حكايات ألف ليلة وليلة، حين تسعى شهرزاد لتخليص نفسها وبنات جنسها مستعينة بحكايات الكتاب. وشبيه بذلك ما قام به الحكيم دوبان، الذي حاول تخليص نفسه من العقاب، وعندما لم يفلح، انتقم للظلم الذي حاق به مستعيناً بصفحات كتاب مسموم. تقدم هذه الحكاية إذن درساً واضحاً عن قدرة الأدب، مثلما لاحظ أمبرتو إيكو عندما استعار حبكة الحكاية في كتابه «اسم الوردة، 1981»، إذ تكشف هذه الرواية تأثير شخصية القارىء على النتيجة النهائية للمعرفة، وكيف يغيِّر دافع المعرفة الفعل الناتج عنها، وكيف يمكن للمعرفة أن تمنح قوة جوفاء خالية من المحتوى الأخلاقي؛ فالكتاب، كناية عن المعرفة، قد يستخدم لأغراض الخير أو الشر. تظهر قوة المعرفة في هذه الحكايات عبر فهم خصائص الطبيعة، فالصقر أو الباز يميز السم في الماء، مثلما يفهم الحكيم دوبان خليط الأعشاب المناسب لعلاج الملك من المرض. غير أن عناصر الطبيعة لا تلعب دوراً مميزاً في المعرفة السحرية الموجودة في أماكن أخرى من الحكايات، فحكايتا الصقر والغولة الخرافية تنتميان إلى علم الطبيعة، وبينما يغرف دوبان من علوم الطبيعة فإنه يشحذ الأشياء أيضاً بقوة سحرية مثلما فعل

بالصولجان والمسحوق والكتاب، حتى إن معرفته تمتد إلى ما بعد الموت، عندما يُفعِّل أدواته (الكتاب؛ أداة الانتقام، ورأسه) لينتقم من الملك الذي ظلمه، ولا بد أن نتذكر أن الصياد كان يحكي هذه الحكاية لجني محبوس في قمقمه.

لا يتهم الوزير الماكر الحكيم دوبان بممارسة السحر مباشرة، لكن الشكوك التي أحاطت بذلك الحكيم المتجول، ومعرفته بعلوم الفلك والتنجيم، وأموراً أخرى كانت واضحة منذ لحظة ظهوره في الحكاية، تؤكد ذلك.

امتلك دوبان المعرفة بخصائص الأشياء فتحكم بها، إذ استطاع أن يجعل رأسه يتكلم بعد أن مات صاحبه، فهو يرفض بطريقته الخاصة الشيئية التي فرضها عليه الملك الجاحد، إذ استخدمه كما يفعل مع عبيده وتخلص منه بعد ذلك. وعلى الرغم من أن الحكيم لم يتمكن من تجنب حكم الإعدام، فإنه استطاع أن يطيل من عمر ذاتيته واستقلاليته عبر وجود رأسه المتكلم بعد الموت، تماماً مثل رأس أورفيوس، الذي ظل يُغنِّي بعد موته.

يقدم هوميروس صورة مشابهة لرأس ناطق في الإلياذة (10-457) والأوديسة (22-329)، كما تظهر الصورة ذاتها في عدة قصائد أخرى كقصيدة «جوزيف من إكستر»، حيث تعاد رواية الإلياذة، وتضاف فقرة تُصوِّر هكتور يلوِّح برأس بتروكلس، ويُسمع وهو يهمس: «أين أخيل الذي سينتقم لي»؟ أما الرأس المتكلم في «السير غوين والفارس الأخضر»، فتعكس صدى أساطير الشهداء، الذين يحملون رؤوسهم على أكفهم، ويسيرون بعد إعدامهم، دليلاً على نقائهم وطهرهم.

يرمز الرأس المتكلم لحرية الفرد المنقوصة، والقوى الخارقة التي يمتلكها، بما فيها مَلَكة التنبؤ، فالأساطير المنسوبة إلى عدد كبير من السحرة والمشعوذين أمثال فيرجيل، والبابا سيلفستر الثاني، وروجر بيكون وغيرهم، تصف كيف صنعوا رؤساً نحاسية متكلمة تتنبأ بالمستقبل، وهي قوة تمنح هذه الرؤوس منزلة رمزية خاصة، مثلما يقول دانيال بيغو في كتابه «مذكرات عام الطاعون».

لم يكن رأس دوبان رأساً نحاسياً، بل رأساً حقيقياً سيتحول في النهاية إلى جمجمة كجمجمة يوريك في مسرحية هاملت، حين يتضرع هاملت لتلك الجمجمة ويناجيها.

يمثل رأس دوبان العلاقة المتذبذبة بين الأفراد والأشياء في «الليالي»، إذ تلعب الحكايات على الحدود الفاصلة بين الأشخاص والأشياء، فالعبيد مثلاً هم أشخاص تقلصوا إلى أشياء تظهر في كل مكان فتلوث المشهد، وهم مصدر دائم للتهديد كما رأينا في المشهد الافتتاحي في الحكاية الإطارية، التي تروي خيانة زوجة شهريار مع العبد الذي ذبحه السلطان دون تردد.

لا يمثل رأس الحكيم دوبان وكتابه ربما «الشيئية» في حكايات ألف ليلة وليلة خير تمثيل، لكن الالتباس في تشييء هذين الرمزين يضيء لنا جانباً من السمات الإحيائية؛ أي امتلاك الروح في الأشياء، وكلاهما ينتمي إلى منطقة الجدل، فالرأس لشخص لكنه ليس بشخص فعلاً، والكتاب شيء لكنه ليس كالأشياء الأخرى. وقد ينتمي كلاهما إلى صنف خاص من الأشياء؛ رأس مقطوع يتحدث، وكتاب مسموم يَقتل. يلخص وجود هذا الرأس في الحكاية –وتقاطعه مع المعرفة السحرية، والقدرة على التنبؤ اللتين تطالعنا بهما حكايات الرؤوس المقطوعة في أساطير القرون الوسطى– مركزية الأشياء في عالم ألف ليلة وليلة. أما الكتاب، فإن فاعليته تنبع أساساً من فراغه وخلوه من الكلمات، فالملك يُقلِّب الصفحات، لأنه لا يجد فيها شيئاً، وكلما قلَّب صفحات أكثر، تسلل السمُّ إلى جسده تدريجياً حتى يقتله في النهاية. وعلى الرغم من أن الكتب عامل فاعل في الحكايات، فإنها تخفي سلاح الجريمة؛ أي الكلمات، فتمحو بذلك المعاني الحيَّة في الكتاب. إن هذا الكتاب الفارغ رمز للنسيان، لكنه ينفذ حكماً بالإعدام على الملك الأحمق الخبيث. وتبعث هذه الأشياء الحية الميتة بطاقتها المهلكة عبر كثير من حكايات ألف ليلة وليلة، كحكاية الأمير المسحور، والعفريت المارق داهش، وجثة أميرة العماليق تدمورا، حتى إن الشاعر الشهير كوليردج، الذي قرأ حكايات ألف ليلة وليلة عندما كان طفلاً، لا ينكر خوفه إزاء مشهد ظهور العفريت الضخم، الذي برز أمام التاجر مطالباً بقتله بعد أن رمى التاجر بنواة حبة من التمر، فقتل ابن العفريت، دون أن يدري في حكاية «التاجر والعفريت»، وقد سجَّل ذلك في مذكراته قائلاً:

> «كان كتاب (الليالي) يقع في زاوية أمام النافذة في منزل والدي العزيز، ولن أنسى -ما حييت- المشاعر المختلطة بين الخوف والرغبة، التي كانت تنتابني كلما نظرت إليه حتى تطلع شمس الصباح، وعندها فقط كنت أتشجع على حمل هذا الكنز الثمين إلى الخارج، وأشرع في قراءته».

ويخبرنا كوليردج لاحقاً أن والده أحرق نسخة «الليالي» الموجودة في المنزل، لخوفه من تأثيرها على عقل ولده الصغير. ويشير روس باليستر إلى تجربة الشاعر كوليردج بقوله: إن كتاب «الليالي» كان في ذهن كوليردج الطفل شيئاً حياً يبعث الرهبة في نفسه.

ثمة إلى جانب الكتب في حكايات ألف ليلة وليلة الكثير من الرجال الآليين، والأدوات الميكانيكية، التي تعمل ذاتياً بمجرد خرق أيٍّ من المحظورات في الحكايات، أو بأمر من سيدها أو صانعها، كالفخاخ التي تقبض على البطل في حكاية «الدراويش الثلاثة»، أو الحصان الأبنوسي الذي يطير بأمر الفارس في حكاية «الحكماء أصحاب الطاووس والبوق والفرس»، وهي من أجمل الحكايات الخرافية في «الليالي».

لا يتوقف سيل الأشياء السحرية في الحكايات عن تقديم العجائب، فأي أداة أو قطعة أثاث قد تتحول إلى أداة سحرية في الحكاية، ففي حكاية «جودر وإخوته» نجد السيف الذي لا يُقهر، وكرةً زجاجية تشعل النيران، وزُهرية تحدد مكان الكنوز، وخاتماً سحرياً، وخُرجاً لا يفرغ أبداً، وهكذا تتكلم الأشياء وتتحرك في الحكايات، وتبدو كأن لها هوية خاصة بها ووعياً ذاتياً، وقد لعبت تلك الصور دوراً واضحاً في تطوير موقف جديد تجاه عالم الأشياء في الخيال الغربي المعاصر.

يمكن لعلم الإنسان من جهة، وعلم النفس من جهة أخرى، أن يوسعا معاً مفهوم العلاقة الجديدة بين الجماد والأدب المكتوب عنه. يقول بيل براون: «الأشياء تتحرك»، فالجماد السحري في الحكايات يتحدث ويتحرك ويكبر، ويُصدر الأحكام وينفذها، ويعبر عن مشاعره تجاه مالكيه، وتلك سمات الاستقلالية والوعي على الرغم من

أنها تتعارض مع طبيعة الجماد. يضم الفلكلور الأوروبي إشارات إلى أشياء سحرية كالقدور والأواني وعصا المكنسة التي تستخدمها الساحرات، غير أن وجود كل هذه الأشياء في الليالي يبدو عادياً جداً، ولا يثير أي انتباه، فحياة الأدوات السحرية تسير بالتوازي مع حياة أبطال الحكايات، وتفوق حيويتها حيوية مستخدمها من البشر أحياناً، فتكتسب وجودها الخاص، وهو وجود خفي ربما، لكنه مستقل عن الوجود الرسمي للآلهة في الحكايات، وغالباً ما تحتوي أتفه الأوعية وأقذرها على ساكن غريب، أو شيطان ضخم يُحدث ظهوره وخروجه من الوعاء جلبة مخيفة، فالأشياء مثلها كمثل أحجار المغناطيس تختزن قوة كامنة.

تقتنص حكاية «إي إس بايات» الخرافية: «الجن في عين العندليب»، سمات الأواني السحرية في «الليالي»، إذ تبتاع البطلة قارورة مغبرة من السوق في إسطنبول أثناء حضورها مؤتمراً في المدينة، وتعود بها إلى غرفتها في الفندق، وهناك:

> «تقفز الزجاجة فجأة في يدها مثل ضفدع، مثل قلب ينبض بين يدي جرَّاح... ويطير غطاء القارورة بعيداً، فتخرج من القارورة –فيما يشبه الزفير– بقعة سوداء أخذت تئزُّ وتكبر، وكانت لها رائحة الخشب المحروق أو القرفة أو الكبريت، وكأنها قطعة من الجلد أخذت تتمدد حتى أصبحت غيمة تجمعت وتشكلت ثم طارت خارج الحمَّام».

تتلاحق أحداث الحكاية بعد ذلك بقوة السرد، فنصل إلى جني يقدم للبطلة ثلاث أمنيات، ثم يصبح عشيقها بعد ذلك، ويتحول إلى صديق في النهاية. بطلة القصة قاصَّة محترفة تعرف الكثير عن سير الحكايات، لذلك فهي تختار أمنياتها بعناية، لأنها تعرف من قراءاتها أنَّ تلك الأمنيات يمكن أن تتبدد بسهولة.

يكشف بايات عن ثراء العلاقات التي يختبرها كثير من أبطال الحكايات عندما يمتلكون شيئاً سحرياً، لأن هذه الأشياء مسكونة –في أغلب الأحيان– وتمارس سلطتها على مالكها. وعلى الرغم من أن الجن يطيعون في العادة السيد مالكَ الشيء

الذي يسكنونه كخادم المصباح أو الخاتم، فإنهم يتمردون أحياناً مثلما حدث في حكاية «جودر وإخوته»، التي سنقف عليها في الفصل القادم ضمن حكاية «أبي محمد الكسول». تَستحضر الخواتم والجواهر الجن لمالكها، لكنها تتصرف باستقلالية أحياناً، كما حدث في حكاية «قمر الزمان»، و«معروف الإسكافي»، أما إن سُرق ذلك الشيء السحري أو ضاع، وهو ما تعتمد عليه كثرة من الحكايات في حبكتها، فإن المالك الجديد للأداة يتحكم في الجني الساكن فيها، تماماً كما فعل سابقوه، لكن الخواتم السحرية والمجوهرات والمصابيح التي تقع في أيدي الأشرار تظل محركاً مهماً من محركات السرد في ألف ليلة وليلة.

تنتمي كل تلك الأشياء السحرية إلى ثقافة تؤمن بالسحر، وتتباهى بامتلاك الأشياء وصناعتها، فقد كانت بغداد أعظم مدينة في العالم عندما كُتبت حكايات ألف ليلة وليلة للمرة الأولى، وكانت تعجُّ بالتجار والحرفيين، الذين ينتجون أجمل البضائع والأدوات ويبيعونها، فتحولت بغداد بذلك إلى مركز تجاري يؤمه الناس من كل البقاع، عبر البر والبحر، لذلك نرى أن صناعة الأشياء والاتجار بها وإهداءها تحتل جانباً واضحاً من حياة أبطال الحكايات. يجوب تجار كسندباد ومعروف وغيرهما من التجار المتجولين أسواق البحر الأبيض المتوسط وشمال إفريقيا ومنطقة الشرق الأوسط، حاملين معهم أشياء سحرية تباع وتشترى في مراكز تجارية تزخر بالبحارة وأصحاب الحوانيت والشحاذين والحرفيين والمتسوقين من جميع الأعراق، لذلك فقد منحت تلك العرامة التجارية والثقافية وجوداً مستقلاً للأشياء في الحكايات. أما الجانب السحري فيها، فيأتي من عالم الكنوز النادرة من جهة، ومن سوق مزدهرة تحفل بالعديد من تلك الأشياء والأدوات من جهة أخرى، وهي سوق تحركها الأساطير المصرية السابقة على القوى السحرية الكامنة في الخواتم والجواهر والأحجار والمصابيح والآرائك والتماثيل والأسلحة وغيرها من الأدوات، التي تمتلك قوة الطلاسم. لا تتميز هذه الأشياء عن غيرها بمظهرها أو المواد المصنوعة منها، وإنما بالقوى السحرية المختزنة فيها، وهذا ما يؤكد تفردها في الحكايات مع وجود نسخ مكررة منها في كل سوق وكل بيت، ضمن ثقافة تحتفي بالصناعات الحرفية ومنتجاتها.

تتشابه الحكايات المروية من جانب شهرزاد مع الأشياء التي تصاحب أبطال قصصها، فهذه الحكايات تُباع وتُشترى، ويتبادلها الرواة فيما بينهم، كما أن شهرزاد تحاول مقايضة حياتها ونجاتها من الموت بالحكايات التي تقصُّها على شهريار كلَّ ليلة. وهذه الحكايات، وإن كانت تشبه حكايات أخرى تُروى في كلِّ مكان، فإن لها سماتها الخاصة التي تُميزها عن غيرها، إذ ترويها شهرزاد من ذاكرتها الفيَّاضة، دون أن تدعي اختراعها.

لقد تطور التسلسل الطبيعي للأشياء في الحكايات، كما تطورت الحكايات ذاتها، في مدن عظيمة كبغداد ودمشق والقاهرة وشيراز، مما يسلط الضوء على العلاقة التاريخية بين هذه الحواضر والبضائع والأشياء التي كانت رائجة فيها، لتظهر أمامنا الآن سماتٌ محددة نراها بوضوح.

تُقدم الحكايات مجموعة وافرة من البضائع وقطع الأثاث والأدوات كالمصابيح، وقطع السجاد، والأسلحة، والكتب، وغيرها من الأشياء، سواءً كانت فاخرة الصنع أو تافهة لا قيمة لها، لكنها تصلح جميعاً مطيةً للسحر، ومأوى لأنواع العفاريت والجن، وقد تأتمر هذه الأدوات والأشياء بأمر سيدها أو تستقل بعيداً عنه. وتتشابه أشياء حكايات «الليالي» مع مثيلات لها في الأدب الهيلنستي، فثمة يد الهاون، التي تلعب دوراً فكاهياً في قصة لوسيان، ولقد أعاد غوته تصوير القصة ذاتها في قصيدته «صبي المشعوذ»، لكنه استبدل يد الهاون بعصا مكنسة، وهي العصا التي اشتهرت في أفلام ديزني فيما بعد، ولاسيما فيلم «فانتازيا». تنتمي الأشياء الحية في «الحكايات» إلى تراث الخرافات الترفيهية، الذي نجد له نظيراً في الحكايات الخرافية الغربية، حيث الأدوات المنزلية كالعصي والأواني والمفارش، التي تتفاعل تبعاً لأوامر مالكها، مثل ما نراه في العديد من حكايات الأخوين غريم الموجهة إلى الأطفال. يظهر التفاعل الثقافي بوضوح بين شعوب آسيا الوسطى تحت حكم الإمبراطورية الروسية وجيرانها في الشرق الأوسط من خلال أدب الخرافة والموتيفات المشتركة التي برزت في هذا النوع من الأدب، ونلحظ ذلك في موسوعة «الحكايات الخرافية الروسية»، التي جمعها ألكسندر نيكوليفتش أفاناس، ونشرت تباعاً في الفترة ما بين

عامي 1855–1864، حيث نجد الهاون الذي استخدمته الساحرة بابا ياغا، لتطير به في السماء، وهي تحمل مكنسة تلوّح بها أثناء طيرانها، وفي قصص أخرى نجد مفرشاً يُعِدُّ المائدة بنفسه، في إشارةٍ واضحة إلى الحياة الداخلية للأشياء. ومع ذلك، تظل «الليالي» متفردةً في رؤيتها للأشياء، ولاسيما تلك التي تحتضن الجن داخلها.

لقد ازدادت شعبية الأشياء المتحركة في الحكايات الخرافية وأدب السحر عموماً في القرن الثامن عشر، بتأثير مباشر من حكايات ألف ليلة وليلة. ومنذ ذلك الوقت، أصبحت مواد الترفيه في الغرب، من أدب وأفلام ووسائط مرئية، لا تخلو من تصوير للأشياء الحية أو الحيوانات الناطقة، حتى أصبحت هذه المواضيع علامة مميزة لمواد الترفيه العائلي.

(2)

هل يمكننا رسم حدٍّ فاصل بين الأساطير الكلاسيكية، والحكايات الخرافية، وحكايات ألف ليلة وليلة، بالنظر إلى الأشياء السحرية فيها ومالكيها ومستخدميها؟ رغم الإطار العام الذي يضم التمائم والتعاويذ والطلاسم في وظيفة سحرية واحدة في الأساطير الكلاسيكية والأدب، فإنني أظن أنها مختلفة قليلاً عن مثيلاتها في الحكايات العربية. نجد في الأساطير الكلاسيكية معطفاً يُخفي صاحبه، لبسه هايدس ليختفي عن الأنظار، وثمة الحذاء المجنح والقبعة التي امتلكها هيرمس، والمرآة التي أهدتها أثينا لبرسيوس، لتحميه من عين ميدوزا الثاقبة، وكلُّ تلك الأشياء صنعتها الآلهة ونفخت فيها من قوتها وقدرتها السحريتين، ثم منحتها إلى أبطال مُختارين، وليس فيها أيُّ نوع من أنواع الجن. ثمة فارق آخر يتعلق باللغة الرمزية للسحر، إذ تعتمد الأساطير القديمة على قوى الطبيعة في صياغة الصور والحكايات كالحيوانات، والطيور، والزهور، والأحجار، مثلما نرى في «تحولات» أوفيد، وكذلك الأمر في قصة «الحمار الذهبي»؛ أحد أهم أعمال أبوليوس في أدب الخيال. وهكذا، نجد أن السرد السحري في هذه الأعمال، وإن كان يستعين بمشاهد من الشرق الأوسط وشمال إفريقيا ويستخدم التراث المصري والعربي الموجود في الحكايات، فإنه استقى مفرداته

من مصادر عضوية غير مصنعة، لإبراز القوى الخارقة (فلا بد أن يأكل البطل لوشيوس الذي يعاني من تأثير التعويذة الكثير من الزهور ليبطل مفعول السحر، وعندما يدهن جسده بالزهور ليتحول إلى طائر تخفق محاولاته).

نجد في الأساطير الإغريقية عادة أن المستفيد من السحر (كلابس الحذاء المُجنح أو صاحب معطف الإخفاء) لا بد أن يكون إلها أو نصف إله على الأقل، غير أن القصص الخيالية كما نعرفها –نحن القراء في الشرق والغرب على حدٍّ سواء– تنحو إلى إبراز الأفراد المهمشين عاثري الحظ مثل صبي كسول أو رجل جبان أو أمة فقيرة، فتمنحهم فرصة الحصول على مصباح سحري أو أيٍّ من الأدوات السحرية الأخرى، وهذا القدر أو تلك السجادة في «الليالي» يمتلكان حياتهما الغامضة المبهمة، التي يُفعِّلها الجن أو أيٌّ من التعاويذ أو الطلاسم المرصودة لتنشيطها، وعندها تبدأ هذه الأشياء بتغيير حياة الأبطال الذين ملكوها، كما حدث للصياد الذي وجد الجني المحبوس في القمقم بعد أن علق في شبكته، وكذا ما حدث لعلاء الدين بعد أن امتلك المصباح السحري، فقد غير الجني خادم المصباح حياة علاء الدين الفقير، وحوله إلى أمير ثري تمكن من الزواج بالأميرة.

كان هذا النوع من الإحيائية؛ أي صبُّ الحياة في الجماد، منسوباً دائماً إلى الثقافات البدائية، التي تجاوزتها الحضارة المعاصرة، بيد أن عدداً من الشواهد التي نراها حولنا تؤكد عكس ذلك، وتشير إلى تطور هذا الاعتقاد، وبخاصة تحت تأثير آليات التصوير الفوتوغرافي، وأفلام الرسوم المتحركة، وتقنيات التواصل الحديثة. وللاستفاضة في مناقشة هذه الاحتمالية، لا بد أن نتعرف أولاً على الطرق المختلفة لشحن الأشياء، فالتعاويذ والتمائم والأحراز هي بعض الأشكال التي تتخذها الحالة السحرية، وتظل الطلاسم حالة خاصة بالأشياء القادرة على الفعل، والضاجة بالسحر في حكايات ألف ليلة وليلة، وتنتشر على نطاق أوسع في الثقافة الحديثة، وهو ما سنبحثه في الفصل القادم. ترصد سوزان ستيوارت في كتابها «عن التوق، 1993» تحول الأشياء بالتعلق والذاكرة لا بالاعتقاد أو الخرافة مثل الأشياء المرتبطة بالأماكن التي زرناها والألعاب والقلائد والصور وغيرها. قد تحتاج بعض هذه الأشياء إلى استخدامها، لتدبَّ فيها

الحياة مثلما يفعل الأطفال مع ألعابهم، فهم يلعبون بها كأنها شخصيات حيَّة، فيطلقون عليها الأسماء ويلبسونها الثياب، وقد يحولون غصناً صغيراً إلى غابة كثيفة الأشجار، أو قطعة من الخشب إلى حصان. يؤكد عالما النفس دي وينيكوت وميلاني كلين أهمية عمليات التخيُّل هذه لصحة الطفل والمجتمع أيضاً، ويقول وينيكوت إن «اللعب حقيقة»، معززاً بذلك دور الخيال في إضفاء الحياة على الأشياء الجامدة. وخير مثال على ذلك، تعلق الأطفال بغطائهم المفضل، لأنه «أداة انتقالية» تنقلهم من حالة إلى أخرى. وتضيف ستيورات: «إنَّ الأشياء الصغيرة ترتبط بالفرد، أما الأشياء الضخمة فترتبط بالمجموع».

هل يمكن للظواهر الخارقة المختلفة في الحكايات أن تلقي بعض الضوء على الحالات المتغيرة للأشياء في وعينا المعاصر وقيمنا الشخصية؟ يبعث السحر في الحكايات الحياة في الأشياء غير الحية، فتؤثر هذه الأشياء بدورها على الأفراد والمجموع. هل بإمكاننا إذاً إعادة تعريف هذه الأشياء الناشطة ضمن ما لها من حياة سرية في ثقافتنا المعاصرة؟ وهل نستطيع تصنيف التعاويذ والتمائم والأحراز بمفرداتنا المعاصرة لإرساء ترتيب محدد للأشياء السحرية؟ مثلما تقول فيكتوريا نيلسون في كتابها «الحياة السرية للدمى»: «عالم الأشياء ثري بالأدوات الحية»، فهل بإمكان الليالي أن تخبرنا بماهية تلك الأشياء؟

(3)

يقول يان سفانكماير حاثّاً زملاءه من مخرجي الأفلام: «اقتنوا الأشياء القديمة. استمعوا إليها واحكوا قصتها ولا تدمروها أبداً». تلقي مقولة يان بظلالها على أفلام الرسوم المتحركة في السينما المعاصرة، إذ لم يعد السؤال في هذه الأفلام عن الأحلام التي يحققها البساط السحري أو المصباح، وإنما تحول إلى ما يمكن أن تقوله لنا تلك الأشياء عن ذواتها؟ وعندما تستمع إلى صوت الأشياء، فإنها تتحول إلى وسيلة تنقلنا إلى المستقبل، مثلما يقول والتر بينجامين، فالأشياء تبادلنا النظرات وتجذبنا إلى حلمها. يبحث بعض الكتاب الآن في الحياة السرية للأشياء، التي أخذت تكتسب قوة

عظيمة في عالم اليوم من أجهزة الهواتف النقالة إلى الحواسيب وجميع الأجهزة الإلكترونية الأخرى، ومن هؤلاء لورين داستون في كتابها: «الأشياء المتكلمة، 2004»، والطبيبة النفسية شيري توركل في كتابيها: «النفس الثانية، 1984» و«أدوات الاستدعاء، 2007»، وقد حاولت كلتاهما البحث في العلاقة الحميمة، التي غدت تربط الأفراد بأجهزتهم. نتذكر هنا أن القصّ الشرقي على شاكلة «الليالي» قدَّم صورة درامية واضحة للحالة السحرية التي تنقلها بعض الأشياء، قبل أن تظهر العلامات التجارية وأسماء المصممين على الأجهزة الحديثة بزمن بعيد.

تُصنف الثقافات المختلفة أجزاء الجسد كرأس الحكيم دوبان المتكلم، ورفات القديسين، ومومياوات المصريين، تحت بند الأشياء، لكنها أشياء مختلفة نوعاً ما. فهي أشياء كانت حية من قبل، ومازالت روح صاحبها تحوم حولها. ويزيد هذا التضارب بين الحالة السابقة لهذه الأشياء وحالتها الحالية الجامدة من شدة حضورها ونشاطه. وضمن هذا المجال، تدرس سيمون ويل في مقالها عن الإلياذة موضوع العنف الذي يسبب تحول الأحياء إلى أشياء: «القوة هي البطل الحقيقي في هذه الملحمة ومركزها الأوضح... ولتعريف القوة، يمكننا أن نقول إنها العامل (س) الذي يحول كل من يتعرض له إلى شيء. وإذ استُخدمت القوة استخداماً مفرطاً، فإنها تحوّل الإنسان بالفعل إلى شيء؛ أي إلى جثة».

تعترض «الليالي» على اختزال حياة أبطالها في أشياء، فهذا أسوأ قدر قد يواجهه البطل بخروجه من دائرة الحياة نهائياً، لذلك نرى أن الجن المحبوسين في القماقم يثورون ضد تحولهم إلى أشياء، ويطالبون دوماً باستعادة قواهم، وباستعادتها يتحدون جوهر حالة الجمود، لذلك تُسلِّح «الليالي» أبطالها أيضاً بوجود آخر بعد الموت، أو تحولٍ إلى شكل آخر أكبر من حالة الجمود والشيئية لكنه أقل من الحياة. لقد حوَّل بعض المشعوذين أبطال الحكايات إلى حجارة مثلما فعلت الزوجة الساحرة في قصة «الشاب المسحور»، التي حولت نصف زوجها السفلي إلى حجر، فحكمت عليه بالبقاء هجيناً؛ نصفه بشر والنصف الآخر جماد. وفي الوقت ذاته، تطمح كثرة من الآلات والأدوات في الحكايات إلى الحياة، فتقدم أدواراً تحاكيها.

تفرّق داستون بين «الوهم» و«البرهان» في دراستها عن الأشياء، فقد كانت الآلهة الإغريقية تستخدم تماثيل وهمية أحياناً لتضليل البشر، فهي -كالأشباح مثلاً- مزيفة وخادعة. وتنطبق هذه الصفة أيضاً على الدمى التي تُستخدم في العروض المسرحية، فهي دمى متكلمة، لكنها ليست حية، ومع ذلك فقد اكتسبت قدرة فائقة على الإبهار والإدهاش. أما رأس الحكيم دوبان، فهو وهم أيضاً، وكذلك الحصان الأبنوسي الذي يبدو حصاناً حقيقياً، مع أنه آلة متحركة لا غير، وتعج حكايات ألف ليلة وليلة بمثل هذه الظواهر الغريبة. تتضمن الأوهام الألعابَ الميكانيكية الصادحة بالغناء، كلعبة توماس أديسون التي تغني أغنية ماري والحَمل الصغير، وقبل أديسون، كانت أولمبيا في قصة هوفمان القصيرة «رجل الرمل»، التي ألهمت فرويد بعض الأفكار حول الأشياء الغريبة أو الخارقة، فهو يرى أن كثيراً من الأشياء الغريبة مألوفة لنا غالباً، لكنها غدت غريبة وغرائبية بفعل الكبت.

مقارنةً مع «الأوهام»، تقدم داستون فئة أخرى ضمن الأشياء المتكلمة، فثمة أشياء تلعب دور «البرهان»، مثلما تفعل الصور التي التُقطت لمسرح الجريمة. غير أنَّ داستون تعي أيضاً أن الأشياء في الفئتين قد تتبادلان الأدوار، فالخداع موجود في كلِّ مكان، وربما يكون البرهان ذاته مزيفاً، متحولاً إلى وهم قوي. تساعد الملاحظة، وإسقاط الخيال، والتأويل، على تحويل الأشياء محط الانتباه، وتحفيزها على الحركة والكلام ذاتياً، ومن ذلك تقبيل وجه الحبيب في صورة فوتوغرافية، أو تدنيس صورة ما، مثلما جاء في رواية بروست حيث تدنس البطلة صورة والدها.

يمكننا أن نترجم تبادل الأدوار بين الوهم والبرهان في قالب آخر من اللغة الروسية، ففي هذه اللغة ثمة كلمتان للدلالة على الأشياء الأولى هي: فيش – vesch، وتعني الأشياء التي تمتلك أرواحاً، والثانية: بريدميت – predmet، وتعني الجماد، وقد يتناسب هذا التمايز مع ما جاء به عالم النفس شارلز فيرنايهو من تعريف للشيء بقوله إن الشيء هو «المكان الذي نبحث فيه عن الأصدقاء»، وقد قدَّم هذا التعريف في دراسة بعنوان: «الطفل في المرآة»، ودرس فيها تطور ابنته منذ ولادتها حتى عمر الثالثة، وهي الفترة التي يبدأ فيها الطفل بالتفاعل مع الجماد من حوله، وغالباً ما يكون

هذا التفاعل مع الألعاب، وعندما يلعب الأطفال لعبة التظاهر، فإنهم غالباً ما يتخيلون أنفسهم أشياء محيطة بهم. أما غطاء الطفل الأثير أو لعبته المفضلة التي يتعلق بها فهما الشيء الذي يبحث فيه الطفل عن الأصدقاء، وليسا مجرد غطاء أو لعبة، بل لهما قوة خاصة يمارسانها على هذا الطفل.

يلقي الأنثروبولوجي وليام كريستيان بعض الضوء على قنوات التأثير السحري في «الليالي»، التي قد تكون عبر شخص أو مصدر آخر أصلي، أو عبر الارتباط بمكان أو زمان أو حالة ما. أما الحالة السحرية الكامنة في الجن، فتقدم قناتين لانتقال التأثير: المصدر الأصلي الذي يضمن قيمة الشيء، والارتباط الذي يمنح الشيء قيمة متفردة تميزه عن غيره من الأشياء المماثلة، وقد يحمل مصباح محدد هذه القيمة، دون غيره، أو تتميز سجادة بعينها عن آلاف القطع الأخرى.

تكتسب بعض الأشياء روحها من اتصالها المباشر مع جسد أصلي كالتذكارات أو التوابيت، وتندرج الرُّفات المقدسة تحت هذه الفئة، لأنها أشياء تتأثر بقوة، وتنقل سحرها لمن يؤمنون بها. تشترك هذه الأشياء المسحورة مع لعب الأطفال في أن لها كينونة مصغرة ذات طابع خاص تكوَّن بفعل التواصل الشخصي المباشر مع الجسد، أو بالإسقاط العاطفي أو الخيالي، مما يؤدي إلى التعلق بهذا الشيء والاعتماد عليه. تضم هذه الفئة كذلك الأحراز أو التمائم، حيث يكتسب شيء عادي كقفاز قوة سحرية بملامسته جسداً أصلياً مثل ما تقدمه رواية ماكس كلينغر «القفاز، 1881»، أما الطلاسم فهي شكل مهم آخر من أشكال الدهشة والسحر، التي قد تنير بعض الزوايا في الحداثة المعاصرة.

تبقى الصور الفوتوغرافية من أهم العناصر في سياق سحر الأشياء، بفعل ارتباطها بالأشخاص، وإذا نظرنا إلى الصور بصفتها أشياءً، فهي تندرج تحت كل الفئات التي ذكرناها سابقاً، فهي في الحقيقة وهمٌ، لكنها برهان كذلك، وتحمل شحنة سحرية غير محددة تتأتى من ارتباطات معروفة للشخص، أو في بعض الأحيان، من ارتباطات مفقودة بموضوع الصورة. تحفظ الصور الفوتوغرافية وغيرها من أدوات الذاكرة الحديثة الروابط بالشخص موضوع الصورة، الذي كان موجوداً جسدياً وقت

التقاط الصورة، وبذلك يمنح هذا الوسيط (الصورة) روحاً للأشياء الموجودة فيها، ويحفظ جانباً مألوفاً وجوهرياً من جوانب التجربة، ومثلما قال وليام كريستيان عن الصندوق الذي يحمل صور العائلة بعد وفاة آخر أفرادها، فهو صندوق يُخفي أشياء يتيمة خرجت من دائرة الاهتمام.

لقد لاحظتُ هذا التمييز بين الأشياء التي تأثرت باتصالها بشخص ما والأشياء الهامدة عندما زرتُ البيت الذي عاش فيه الكاتب ميكيل بولغاكوف في كييف الأوكرانية، وقد تحوَّل إلى متحف صغير يرعاه قيِّم متحمس. وهناك، وجدت بعض الأشياء التي استخدمها ميكيل أو أحد أفراد عائلته كقبعته وقلمه وبعض المخطوطات التي كتبها بالإضافة إلى بعض الصور الفوتوغرافية. أما الأشياء الأخرى التي أضيفت لاحقاً إلى المنزل، كبعض قطع الأثاث، فقد طُليت كلها باللون الأبيض، فظهرت عارية بلا روح، لأنها لم تتصل مباشرة مع الموضوع الأساسي في المشهد؛ (الكاتب الراحل)، وظلت مجرد بنود إضافية للمشهد.

الحكاية الثامنة

أبو محمد الكسلان

حُكي أن هارون الرشيد كان جالساً ذات يوم في تخت الخلافة، إذ دخل عليه غلام من الطواشية، ومعه تاج من الذهب الأحمر مرصع بالدر والجوهر، فقبَّل الأض بين يدي الخليفة، وقال له: يا أمير المؤمنين إن السيدة زبيدة تقول لك: أنت تعرف أنها قد عملت هذا التاج، وأنه محتاج إلى جوهرة كبيرة تكون في رأسه، وفتشت ذخائرها فلم تجد فيها جوهرة كبيرة على غرضها. فقال الخليفة للحجاب والنواب: فتشوا عن جوهرة كبيرة على غرض زبيدة. ففتشوا فلم يجدوا شيئاً مما يوافقها، فأعلموا الخليفة بذلك فضاق صدره وقال اسألوا التجار، فسألوا التجار، فقالوا لهم: لا يجد مولانا الخليفة تلك الجوهرة إلا عند رجل بالبصرة يسمى أبا محمد الكسلان، فأخبروا الخليفة بذلك، فأمر السياف مسرور أن يتوجه إلى البصرة ويأتيه بأبي محمد الكسلان. وصل مسرور إلى البصرة، وتوجه إلى دار أبي محمد، وطلب منه مرافقته إلى الخليفة، فقال: اصبروا عليَّ يسيراً حتى أجهز أمري، ثم دخلوا معه إلى الدار، فرأوا في الدهليز ستوراً من الديباج الأزرق المطرز بالذهب الأحمر. ثم إن أبا محمد الكسلان أمر بعض غلمانه أن يدخلوا مع مسرور ورجاله الحمام الذي في الدار ففعلوا، فرأى مسرور حيطانه ورخامه من الغرائب، وهو مزركش بالذهب والفضة، وماؤه ممزوج بماء الورد. ولما خرجوا من الحمام ألبسوهم خلعاً من الديباج منسوجة بالذهب. ثم دخل مسرور وأصحابه فوجدوا أبا محمد الكسلان جالساً في قصره، وقد عُلقت على رأسه ستور من الديباج المرصع بالدر والجوهر. شدَّ الغلمان لأبي محمد الكسلان بغلة بسرج من الذهب، مرصع بأنواع الدرِّ والجوهر، فقال مسرور في نفسه: يا ترى إذا حضر أبو

محمد بين يدي أمير المؤمنين بتلك الصفة هل يسأله عن سبب تلك الأموال؟ ثم ظلوا سائرين حتى وصلوا إلى مدينة بغداد، فدخل أبو محمد الكسلان على الخليفة، وسلَّم عليه وقبَّل الأرض بين يديه، وقال: يا أمير المؤمنين إني جئت معي بهدية على وجه الخدمة فهل أحضرها عن إذنك؟ فقال الرشيد: لا بأس بذلك، فأمر بصندوق وفتحه، وأخرج تحفاً من جملتها أشجار من الذهب، وأوراقها من الزمرد الأبيض، وثمارها ياقوت أحمر وأصفر ولؤلؤ أبيض، فتعجب الخليفة من ذلك، ثم أحضر صندوقاً ثانياً وأخرج منه خيمة من الديباج مكللة باللؤلؤ والياقوت والزمرُّد والزبرجد، وقوائمها من عود هندي رطب، وأذيال تلك الخيمة مرصعة بالزمرُّد الأخضر، وفيها تصوير كل الصور من سائر الحيوانات كالطيور والوحوش، وتلك الصور مكللة بالجواهر واليواقيت والزمرد والزبرجد وسائر المعادن. فلما رأى الرشيد ذلك فرح فرحاً شديداً، ثم قال أبو محمد الكسلان: يا أمير المؤمنين لا تظن إني حملت لك هذا فزعاً من شيء، ولا طمعاً في شيء، وإنما رأيت نفسي رجلاً عاميًّا، ورأيت هذا لا يصلح إلا لأمير المؤمنين. قال الخليفة: من أين لك هذا كله وأنت ما تُعرف إلا بأبي محمد الكسلان وأخبروني أنَّ أباك كان حجَّاماً يخدم في حمَّام السوق وما خلَّف لك شيئاً؟ فقال: يا أمير المؤمنين اسمع حديثي فإنه عجيب، وأمره غريب، ولو كتب بالإبر على آماق البصر لكان عبرة لمن اعتبر، فقال الرشيد: حدثنا بما عندك، فقال: اعلم يا أمير المؤمنين أنَّ إخبار الناس بأني أُعرف بالكسلان وأنَّ أبي لم يترك لي شيئاً صدقٌ لأن أبي كان حجَّاماً في حمام، وكنت أنا في صغري أكسل أهل الأرض، وبلغ من كسلي أني إذا كنت نائماً في أيام الحر وطلعَتْ عليَّ الشمس أكسل عن أن أقوم وانتقل من الشمس إلى الظل، وأقمت على ذلك خمسة عشر عاماً، ثم إنَّ أبي توفي إلى رحمة الله ولم يُخلِّف لي شيئاً، وكانت أمي تخدم الناس وتطعمني وتسقيني وأنا نائم على جنبي. فاتفق أن أمي دخلت عليَّ بعض الأيام ومعها خمسة دراهم من الفضة، وقالت لي: يا ولدي بلغني أن الشيخ أبا المظفر عزم على أن يسافر إلى الصين، وكان ذلك الشيخ يحب الفقراء وهو من أهل الخير، فقالت أمي: يا ولدي خذ هذه الخمسة الدراهم وامض بنا إليه نسأله أنْ يشتري لك بها شيئاً من بلاد الصين، لعله يحصل لك فيه ربح

من فضل الله تعالى، فكسلت عن القيام معها، فأقسمت بالله إن لم أقم معها أنها لا تطعمني ولا تسقيني ولا تدخل عليَّ، بل تتركني أموت جوعاً وعطشاً. فلما سمعت كلامها قمت وقلت لها أسنديني حتى أمشي فصارت تسندني، ومازلت أمشي وأتعثر في أذيالي إلى أن وصلنا إلى ساحل البحر، فسلَّمنا على الشيخ، وقلت له: يا عم خذ هذه الدراهم، واشترِ بها لي شيئاً من بلاد الصين، عسى أن يربحني الله فيه، فقال أبو المظفر: يا ولدي هات الدراهم على بركة الله تعالى، ثم أخذ مني الدراهم، وقال: بسم الله، ثم رجعت مع أمي إلى البيت، وتوجه أبو مظفر إلى السفر ومعه جماعة من التجار. ولم يزالوا مسافرين حتى وصلوا إلى بلاد الصين. ثم إنَّ الشيخ باع واشترى وبعد ذلك توجه إلى الرجوع هو ومن معه بعد قضاء أغراضهم، وساروا في البحر ثلاثة أيام، فقال أبو مظفر لأصحابه: قفوا بالمركب، فقال التجار: ما حاجتك؟ فقال: اعلموا أنَّ الرسالة التي معي لأبي محمد الكسلان نسيتها، فارجعوا بنا حتى نشتري له بها شيئاً ينتفع به، فقالوا: سألناك بالله تعالى ألا تردَّنا، فإننا قطعنا مسافة طويلة زائدة. فقال: لا بد لنا من الرجوع، فقالوا: خذ منا أضعاف ربح الخمسة الدراهم ولا تردَّنا، فسمع منهم وجمعوا له مالاً جزيلاً، ثم ساروا حتى أشرفوا على جزيرة فيها خلق كثير، فأرسوا عليها، وطلع التجار يشترون منها متجراً من معادن وجواهر ولؤلؤ وغير ذلك. ثم رأى أبو المظفر رجلاً جالساً وبين يديه قرود كثيرة، وبينهم قرد منتوف الشعر. وكانت تلك القرود كلما غفل صاحبها تمسك ذلك القرد المنتوف فتضربه وترميه على صاحبها. فيقوم بضربها ويقيدها ويعذبها على ذلك، ثم إن الشيخ أبا المظفر لما رأى ذلك القرد حزن عليه ورفق به، فقال لصاحبه: أتبيعني هذا القرد، إن معي لصبي يتيم خمسة دراهم فهل تبيعني إياه بها، فقال بعتك بارك الله لك فيه، ثم تسلمه وقبَّضه الدراهم، وأخذ القردَ عبيدُ الشيخ وربطوه في المركب. سافر المركب إلى جزيرة أخرى، فأرسوا عليها، فنزل الغطاسون الذين يغطسون على المعادن واللؤلؤ والجواهر وغير ذلك، فأعطاهم التجار دراهم على الغطس فغطسوا، فرآهم القرد يفعلون ذلك فحلَّ نفسه من رباطه ونطَّ من المركب وغطس معهم، ثم عاد محملاً بالجواهر ورماها بين يدي أبي المظفر، فتعجب أبو مظفر، وقال: إنَّ هذا القرد فيه سر

عظيم. سافرت المركب مرة أخرى إلى أن وصلت إلى جزيرة تسمى جزيرة الزنوج، وهم قوم من السودان يأكلون لحم بني آدم، فلما رآهم السودان ركبوا عليهم في القوارب، وأتوا إليهم وأخذوا كلَّ ما في المركب، وكتفوهم وأتوا بهم إلى الملك، فأمر بذبح جماعة من التجار، فذبحوهم وأكلوا لحومهم، وبات بقية التجار محبوسين وهم في نكد عظيم، فلما كان الليل قام القرد إلى أبي مظفر وحلَّ قيده ثم قيود باقي التجار، فذهبوا إلى مركبهم فوجدوه سالماً لم ينقص منه شيء، فحلُّوا وسافروا إلى أن وصلوا إلى البصرة. قابل الشيخ أبا محمد الكسلان وأعطاه القرد وما كسبه من مال بسببه، فكان ذلك صناديق كثيرة مليئة بالمال، أخذها أبو محمد الكسلان، وفتح متجراً في السوق، وتخلى عن كسله، وصار القرد يجلس معه طوال الوقت، ويذهب كل يوم إلى السوق ويعود ومعه كيس فيه ألف دينار، حتى اجتمع عند أبي محمد مال كثير. أكمل أبو محمد قصته للخليفة، قائلاً: اشتريت يا أمير المؤمنين الأملاك والربوع، وغرست البساتين، واشتريت المماليك والعبيد والجواري. وكنت يوماً جالساً مع القرد، فأنطق الله القرد بلسان فصيح، وقال: يا أبا محمد، فلما سمعت كلامه فزعت فزعاً شديداً، فقال لي: لا تفزع وأنا أخبرك بحالي. اعلم أني مارد من الجن، ولكني جئتك بسبب ضعف حالك، وأنت اليوم لا تدري قدر مالك، وأنا أريد أن أزوجك بصبية مثل البدر، فامض في الغد إلى سوق العلافين، واسأل عن دكان الشريف، وقل له: إني جئتك خاطباً ابنتك. فعل أبو محمد كما طلب القرد، وعندما وصل إلى الشريف قال له: أنت ليس لك مال ولا حسب ولا نسب، فأخرج له أبو محمد كيساً فيه ألف دينار ذهباً، وقال له: هذا حسبي ونسبي وشرع ينشد الأبيات التالية:

من كان يملك درهمين تعلّمت	شفتاه أنواع الكلام فقالا
وتقدّم الإخوان فاستمعوا له	ورأيته بين الورى مختالا
لولا دراهمه التي يزهو بها	لوجدته في الناس أسوأ حالا

وافق الشريف على تزويج ابنته لأبي محمد، وطلب منه ثلاثة آلاف دينار أخرى أعطاه إياها أبو محمد عن طيب خاطر. ولما عاد أبو محمد إلى بيته، وأخبر القرد بما جرى، قال القرد: إنَّ لي عندك حاجة إن قضيتها لي فلك عندي ما شئت. قال أبو محمد: وما هي؟ قال القرد: في صدر القاعة التي أُعدَّت لبنت الشريف خزانة، وعلى بابها حلقة من نحاس، والمفاتيح تحت الحلقة فخذها وافتح الباب تجد صندوقاً من حديد على أركانه أربع رايات من الطلسم، وفي وسط ذلك طست ملآن من المال، وفي جانبه إحدى عشرة حيةً، وفي الطست ديك أفرق أبيض مربوط، وهناك سكين بجانب الصندوق، فخذ السكين واذبح بها الديك واقطع الرايات وكبَّ الصندوق، فهذه حاجتي عندك، فقال أبو محمد سمعاً وطاعة. ثم مضى إلى دار الشريف فوجد العروس لا تستطيع الألسن أن تصف جمالها، ولما انتصف الليل ونامت العروس قام وأخذ المفاتيح وفتح الخزانة وأخذ السكين وذبح الديك وقطع الرايات وقلب الصندوق، فاستيقظت الصبية فرأت الخزانة قد فُتحت والديك قد ذُبح فقالت: لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم، قد أخذني المارد. فما استتمت كلامها إلا والمارد قد أحاط بالدار وخطف العروس، فأقبل الشريف وهو يلطم على وجهه وقال: يا أبا محمد ما هذا الفعل الذي فعلته، أنا قد عملت هذا الطلسم في هذه الخزانة خوفاً على ابنتي من هذا الملعون، فإنه كان يقصد أخذ هذه الصبية منذ ست سنين ولا يقدر على ذلك. خرج أبو محمد من الدار هائماً على وجهه يقصد البرية، وبينما هو سائر أقبلت عليه حيّتان واحدة سمراء والأخرى بيضاء وهما تتقاتلان، فأخذ حجراً وضرب به الحية السمراء لأنها كانت باغية على البيضاء، فإذا بهاتف يقول له: لا تخف فإن جميلك قد وصل إلينا، ونحن قوم من الجن المؤمنين، فإن كان لك حاجة فأخبرنا بها حتى نقضيها لك. حكى أبو محمد قصته للجني وطلب منه المساعدة للعثور على زوجته، فقال الجني: لقد أخذ المارد زوجتك إلى مدينة النحاس التي لا تطلع عليها الشمس. خذ عبداً من عبيدنا يحملك على ظهره ويعلمك كيف تأخذ الصبية، واعلم أن ذلك العبد مارد من المردة، فإذا حملك لا تذكر اسم الله وهو حاملك، فإنه يهرب منك، فتقع وتهلك. ركب أبو محمد المارد فطار به في الجو حتى غاب عن الدنيا، وإذا

بشخص عليه لباس أخضر ووجهه منير وفي يده حربة يطير منها الشرر قد أقبل، وقال: يا أبا محمد قل لا إله إلا الله وإلا ضربتك بهذه الحربة، فقال أبو محمد لا إله إلا الله، فضرب ذلك الشخص المارد بالحربة فصار رماداً في الحال وسقط أبو محمد عن ظهره إلى عرض البحر، وإذا بسفينة تنقذه وتحمله إلى شواطئ الصين، وهناك التقى بفارس قال له إنه أخو الحيَّة التي أنقذها ودلَّه على مدينة النحاس وأعطاه سيفاً مطلسماً يُخفي من يحمله فلا يراه أحد، ودلَّه على طريق للوصول إلى داخل المدينة. وصل أبو محمد إلى وسط المدينة حيث زوجته، فلما رأته أخبرته بما جرى وقالت له: اعلم أن هذا الملعون من كثرة محبته لي أعلمني بالذي يضره والذي ينفعه، وأعلمني أن في هذه المدينة طلسماً إن شاء هلاك جميع من في المدينة أهلكهم به، وذلك الطلسم في عمود في صورة عقاب وعليه كتابة غير مفهومة، فخذه بين يديك، وخذ مجمرة نار وارم فيها شيئاً من المسك فيطلع دخان يجذب العفاريت، فإذا فعلت ذلك فإنهم يحضرون بين يديك كلهم ويمتثلون لأمرك.

قام أبو محمد إلى العمود، وفعل كل ما طلبته الصبية، فحضرت العفاريت إليه تنتظر أوامره، فطلب منها أن تأتيه بالمارد الذي خطف زوجته، فجاؤوه به مشدود الوثاق مهاناً، فحبسه في قمقم نحاس وسدَّ عليه بالرصاص، وعاد بزوجته إلى البصرة، ثم أمر العفاريت أن ينقلوا كل ما في مدينة النحاس من مال ومعادن وجواهر إلى داره ففعلوا، وعاش مع زوجته في هناء وسرور.

الفصل العاشر

الطلاسم

«هذا صحيح، ثمة سحر في هذه الشبكة...»

شكسبير، مسرحية عطيل

(1)

تجمع حكاية أبي محمد الكسلان بين تقليدين مختلفين في الحكايات: الأول، هو التوجه المصري نحو الظواهر الغريبة، وأدوات السحر القوية. والثاني، أدب المغامرات والرحلات التجارية بين الشرق والشرق الأقصى، الذي ابتدأ في العراق. أما حكاية القرد الجني، فهي حكاية مدهشة، لأنها تقدم هذا القرد في البداية ضعيفاً، ومغلوباً على أمره، ومدعاةً للرثاء، ليتحول لاحقاً إلى جني خبيث كان يخطط من زمن بعيد لتحقيق غرض إيروسي محدد. وفي المقابل، يبدو بطل القصة شخصاً في مهب الريح، لا يخطط لأي شيء على الإطلاق، وليس في القصة مايدلُّ على أنه مصطفىً دون غيره، لأي سبب من الأسباب، كي يتحصل على الثروة التي وصلت إليه، بل العكس هو الصحيح، فثمة درجة من السخرية في وصف ذلك الفتى الكسول، الذي لا يصلح لشيء، ولا يستطيع القيام بأي عمل. يقول الكاتب أندريه ميكيل إن مغامرات أبي محمد الكسلان تشبه المغامرات التي قام بها سندباد في رحلاته، بيد أن الأخير كان يسعى إلى أهداف محددة يرغب في الوصول إليها، أما أبو محمد فقد كان ينساق مع تيار الأحداث، دون أن تكون له يدٌ في أيٍّ منها. يشبه أبو محمد في كسله وغبائه وطيبته أيضاً بطل جالان علاء الدين في قصة «علاء الدين والمصباح السحري»، الذي ألهم

العديد من الأعمال الفنية الساخرة. ومع ذلك، يظل أبو محمد الكسلان مثالاً واضحاً للرعاية الإلهية، فهي إرادة الله أن يمنح هذا الرجل دون حساب، وحتى الخليفة ذاته لا يستطيع أن يجادل في أحقية أبي محمد في تلك الثروة الضخمة، التي تفوق الخيال.

إن ثروة أبي محمد الكسول هي الموضوع الحقيقي للقصة، والشيخ أبو المظفر هو البطل الأخلاقي في الحكاية، الذي لا يفكر في أي مكاسب، أما الجني فقد ظل في مرتبة الحيوانات طوال القصة، كغيره من الحيوانات التي ظهرت في هذه الحكاية من قرود، وثعابين، وصقور، وبغال، جلبت كلها كنوزاً رائعة للبطل بتواصلها مع قوى الطبيعة. تقدم هذه الحكاية قصةً عن التجارة الدولية بين بلدان مختلفة، وتُفعِّلُ البضائع التي تقوم عليها هذه التجارة في خدمة الحكاية، فالحديث عن المجوهرات، والثياب الفاخرة، والذهب، والعطورات، والبخور، لا ينتهي في القصة، حتى إن القارىء أو المستمع يملُّ ذلك التكرار في تعداد أنواع الجواهر وأوصافها وألوانها. ولا ينقطع سيل الوصف المفصل للثروات إلا لتقديم الطلاسم التي تحرس قوى الطبيعة التي تُوفر الثروات، وتعمل كذلك أدواتاً لعكس تدفق السرد في اتجاه معين. وهكذا، يعمل الجن والطلاسم في هذه الحكاية عمل المحركات التي تدفع الحبكة نحو الاتجاه المطلوب، ويتضمن ذلك تصاريف الأقدار، والصدف الموجودة في الحكاية أيضاً.

تبرز الطلاسم فئة مختلفة من الأشياء المسحورة، مقارنة بالأحراز والتمائم التي تجلب الحظ أو تقدم الحماية، فهي أشياء لم تتأثر بالذكريات الشخصية أو المشاعر المصاحبة، وإنما سحرتها رابطة مغناطيسية تربطها بقوة خارقة مستقلة.

لقد دخلت كلمة «طلسم» إلى اللغة الإنجليزية عبر ترجمة الحكايات التي تظهر فيها القوى السحرية للطلاسم، وأثرها المهلك أحياناً، والخيِّر النافع أحياناً أخرى. وغدت هذه الكلمة، الواصلة إلى اللغات الغربية من الشرق الأوسط، مرادفاً لعدد من الأشياء، التي تحمل تأثيراً خاصاً، منذ القرن الثامن عشر حتى الآن.

يعرِّف قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية معنى كلمة «طلسم – talisman»: أنه شيء مادي يحملُ قوى سحرية تقدم الحماية أو تلحق الضرر. وقد ينطبق هذا التعريف الضيق على التمائم أيضاً، لكن نظرةً متفحصة لمعنى التميمة، ووظيفتها، سترسم فرقاً واضحاً

بين الاثنين. تشير معظم القواميس إلى أن «التميمة – amulet» عادة ما تُستخدم حِليةً يرتديها الشخص في عنقه أو يده، ولعلَّ عقد المرجان الذي يرتديه المسيح الطفل في معظم صوره، التي رُسمت في القرون الوسطى وعصر النهضة، دليل واضح على هذا المعنى، وهي عادة سحرية كان المصريون يمارسونها، ووصلت إلى بلدان شرق المتوسط أيضاً. وفضلاً عن ذلك، فالتمائم قد لا تحمل أي كلمات، مقارنة بالطلاسم التي تظل الحروف أحد مميزاتها الواضحة. ولا يُشترط في الطلاسم أن تكون قريبة من الشخص كالتمائم لتأتي بفعلها، بل إنَّ قوتها تنبع أساساً من استقلاليتها، ويمكن للقوة الكامنة فيها أن تُشع بغض النظر عن قربها أو بعدها عن الشخص صاحب العلاقة.

لقد انتشر استخدام التعاويذ عموماً في العصور القديمة، قبل ظهور المسيحية والإسلام بزمن، وسادت الكلمة العربية (الطلسم) في منطقة الشرق الأوسط منذ الفترة الهيلينية واليهودية، ثم انتقلت إلى اللغة الانجليزية عام 1638 من اللغة الفرنسية لتصبح «talisman». وقد نقل العرب أنفسهم كلمة «طلسم» من الكلمة الإغريقية «تليسما – telesma»، وتعرِّف الموسوعة الإسلامية الطلسم أنه: «نقش أو شيء منقوش يحمل رموزاً سحرية ولاسيما المتعلقة بدائرة الأبراج...»

شاعت الكلمة باللغة الإنجليزية تدريجياً في الحكايات الشرقية إبان القرن الثامن عشر، ثم أخذت مكانها الطبيعي في اللغة إبان القرن التاسع عشر، وقد حصل الشيء ذاته تقريباً في اللغة الفرنسية، فظهرت الكلمة على سبيل المثال في إحدى المطبوعات الإعلانية عام 1770، في إشارة إلى جوهرة سحرية تمتلكها الملكة كاثرين دي ميديس، التي كانت معروفة بالشعوذة. تعود جذور كلمة «طلسم» إلى اللغة الإغريقية كما أسلفنا، غير أنَّ الغريب في الأمر أن الكلمة آنذاك عنت ببساطة «النقود المدفوعة»، ثم تطورت لاحقاً لتشير إلى شهادة أو نسخة مصدقةٍ ومختومة بخاتم خاص يمنحها قيمة مالية محددة. لا بد من الإشارة كذلك إلى أنَّ المقطع الأول من كلمة طلسم باللغة اليونانية – teles يستخدم في سياقات عديدة لأغراض دينية كي يشير إلى طقوس خاصة، وأحياناً إلى تماثيل مقدسة كانت توضع حول المدينة لحمايتها في اليونان ومصر القديمة كذلك، وهذا هو الاستخدام الأول الذي ظهر في اللغة الإنجليزية عام 1638

لكلمة «طلسم»، التي بدأت بدخول كلمة telesma اليونانية.

تطورت كلمة «talisman» إذاً من أوراق نقدية مختومة إلى تماثيل مقدسة للحماية ضمن السياق الديني، ثم استقرت في أوروبا ليصبح معناها شيئاً مادياً مسحوراً له قوى خاصة، وليس من الصعب ملاحظة انتقال الكلمة من المجال المادي الملموس إلى مجال المقدس، إذ يلعب الخيال دوره في تغيير الواقع. ثمة أيضاً رابط قوي بين الختم والقوة المختزنة في الطلسم، فالقوة لا تكمن في الوعاء ذاته، وإنما تتحرر إذا استخدمت في ختم شيء آخر، ويقتضي هذا الفعل الانتقالي نقل الطاقة أو القوة إلى ما هو كامن داخل الوعاء، فتصبح قوة متحركة تتمثل في الجني أو الشيطان المحتجز في الداخل.

لا شك أن أصل كلمة الطلسم في اليونانية، التي عنت شكلاً من أشكال الأوراق النقدية، يحمل عدة معانٍ. وبالنظر إلى معنى الأوراق النقدية، التي كانت تُدفع لاستكمال عملية البيع أو الشراء، فإنها تمتلك قوة فاعلة، ذلك أن هذه الأوراق تعكس معناها عبر الأشكال والرموز الموجودة عليها، كما هي الحال الآن في الأوراق النقدية الحالية وبطاقات الاعتماد، لكن وظيفتها تتغيَّر بتغيُّر مرجعيتها، ولاسيما المرجعية الدينية. فإذا نظرنا إلى الفرق بين الوصية وصك الغفران، سنجد أن الوصية تضمن انتقال المتاع الدنيوي من شخص إلى آخر، أما صك الغفران، فقد كان يضمن النجاة من العقاب في الحياة الآخرة، وكانت هذه الصكوك المختومة والموثقة من عدة جهات في الكنيسة الكاثوليكية تشبه في طبيعتها الطلاسم بكل تأكيد، ولاسيما أنها نشأت وازدهرت لدعم الحملات الصليبية بالدرجة الأولى، ثم انتشرت انتشاراً واسعاً في القرن الخامس عشر على أيدي الأساقفة الكاثوليكيين، فهل كان ذلك بتأثير الاتصال مع الشرق في أثناء الحملات الصليبية؟ وكان كلٌّ من يحمل نسخة من هذه الصكوك، يضمن نجاته من العذاب في الآخرة، لذلك حرص الكثيرون ممن امتلكوا المال الكافي على شراء هذه الصكوك، بالتبرع للكنائس وما كانت تقيمه من مشاريع. لم تستخدم المؤسسة الدينية الإسلامية صكوكاً مكتوبة تحفظ حقها في امتلاك الفضل والمغفرة عن الواجبات الدينية، بيد أن صكوكاً مكتوبة خطَّها النسَّاخون والخطاطون، وزينوها

بالزخارف الإسلامية البديعة، ظهرت في مكة في وقت من الأوقات، وكانت تُباع للحجاج الذين قدموا لأداء فريضة الحج، وفيها نصوص عن الفضل والمغفرة التي يحصل عليها الحاج بعد إتمام الفريضة، وكانت هذه الصكوك يُستعاض بها أحياناً عن أداء الحج ذاته، لمن لا يقدر على الوصول إلى مكة [!!!].

تُسهم العلاقة بين فعل الكتابة والمعاني التي يولدها في تقديم تعريف منفصل للطلسم، بعيداً عن التمائم، المعدودة من جانب كثير من الباحثين في هذا المجال، المظلة الكبرى التي تندرج تحتها الطلاسم. تشحن الكتابات والنقوش الطلاسم بالقوة اللازمة، كما أنها تحدد وظيفة الطلسم أحياناً، وتتنوع هذه الوظيفة بتنوع السياق الاجتماعي، مثلما جاء في «الليالي»، فقد تُستخدم الطلاسم للحماية من المرض، أو الخطر، أو الفقر، أو الكوابيس. وثمة طلاسم لجلب الحب والحظ والثروة والنجاح في المهمات، وقد يكون لبعضها أغراض محددة تتطلب كتابات بعينها، كالعلاج من الكآبة، أو ضمان تدفق حليب الأم المرضعة، وغيرهما. تُكتب الطلاسم عادةً على أوراق، ثم تطوى على شكل محفظة أو حجاب يبقيه الشخص معه في كل الأوقات، وقد رأيتُ في معرض أُقيم في معهد العالم العربي بباريس عام 2009 لعرض مجموعة «خليلي»، محفظةً صُنعت خصيصاً لصاحبها عام 1712، لحمايته من الأمراض والحوادث، وتحريره إذا وقع في ورطة، وقد وقَّع الصائغ اسمه على المحفظة.

تتفعَّلُ القوة الخيِّرة عبر الكلمات المكتوبة في الطلسم، وقد تحلُّ الصور أو النقوش محلَّ الكلمات أحياناً، فينتقل السحر إلى أنواع مختلفة من الأدوات، ولا بد أن تحمل تلك الأدوات المشحونة بالسحر علامة مميزة، وقد تظلُّ طاقتها السحرية فاعلة لدهور، مثلما رأينا في طلاسم سليمان، التي بقيت محمية آلاف السنين، دون أن يتمكن أحد من إبطال سحرها، إذ يتطلب إبطال مفعول الطلاسم قوة عظيمة ومعرفة عميقة. أما الجن الذين يسكنون الأشياء المسحورة، فيخضعون للنص المكتوب عليها، ويتحولون بدورهم إلى طلاسم، وبهذه الطريقة تُترجم كلمات القصة إلى سحر مبارك.

(2)

تتخذ الكلمات المكتوبة على الطلاسم التقليدية عدة أشكال، أولها أسماء الله الحسنى، التي تظهر على عدد من السيوف والخناجر والأواني النحاسية المنقوشة بالأدعية، وتُستخدم في شفاء المرض، إذ يتم ملؤها بالماء الذي يكتسب طاقة علاجية من الإناء المنقوش، ثم يُعطى للمريض ليشربه، وكان الماء المقدس يأتي أحياناً من غسل اللوح الذي يكتب الطلاب عليه آيات القرآن في الكتاتيب. تحضر الرموز السليمانية بقوة في الطلاسم، فنجد نقشاً لنجمة سليمان أو خاتمه في عدد كبير منها. وثمة أيضاً الثعابين والعقارب، التي تُمثل دروعاً قوية لصد الشرّ، والحفاظ على التوازن العقلي للشخص. وبالطبع، لا يجوز أن تكون الكتابات على الطلسم واضحة فتُقرأ بسهولة، إذ إن هذ الكلمات تكتسب الكثير من القوة عبر الغموض والسرية التي تُحاط بها. وكالعقد والتشعبات في فن الأرابيسك، لا بد أن تكون كلمات الطلسم أيضاً أحجية تستعصي على الناظر إليها.

نجد في فهرس المتحف البريطاني عدداً من الطلاسم التي تمتد عبر الزمان والمكان، من شمال إفريقيا حتى آسيا، فثمة مئزر صيني نُقشت عليه تعويذة من الأفلاك والنجوم، يعود تاريخه إلى منتصف القرن العاشر. ويعرض المتحف سترة طفل قرمزية من تركيا العثمانية، موشاة بالنقوش والأدعية لحماية الطفل. وبالإضافة إلى ذلك، ثمة عدة ألواح مصرية تعود إلى القرون الوسطى، وقد نقشت عليها تعليمات محددة للعثور على بعض الكنوز. وأخيراً، ثمة علم مرسوم للفنان الجزائري الفرنسي المعاصر رشيد قريشي. تشترك كل تلك الأشياء من ملابس، وأعلام، وأدوات، وأحجار، وحلي، في النقوش والكتابات التي نُقشت عليها، فالكتابة هي التي تحدد الطلسم، أكثر من أي شيء آخر، ويمكن أن تعمق مفهومنا للسحر اليوم. غير أن ذلك لا يشمل كل أنواع الكتابة، فثمة نصوص محددة تحقق انتقال موضوع بعينه من شيء عادي بلا قيمة إلى طلسم يختزن القوة، فالكتابة لا بد أن تكون سحرية ومقدسة معتمدةً على نظام غامض مُشفر مثل نظام الأبراج أو استطلاع المستقبل.

بدا استخدام الطلاسم في الثقافة المسيحية والإسلامية أمراً محفوفاً بالمخاطر، لأن

الأدوات السحرية كانت مرفوضة في القرآن والتعاليم المسيحية، وقد كتبت فينيشيا بورتر عن استخدام التمائم في الإسلام ما يلي:

«إن السحر الأسود الذي يمارسه المشعوذون مدان بشدة في الأحاديث النبوية، وقد حاول الفقهاء التمييز لاحقاً بين السحر الحلال والسحر الحرام، فخلصوا إلى أنَّ السحر الجالب للمنفعة سحر حلال، أما السحر الذي يبتغي الضرر، فهو سحر حرام. وقد رأى ابن خلدون أنَّ جميع أنواع السحر حرام، لكنه ميَّز بين التعاويذ والطلاسم، وقسَّم الطلاسم إلى محرمة ومحللة».

تبقى معظم الطلاسم والتعاويذ الإسلامية الموجودة الآن من الطلاسم الحلال، التي تبغي المنفعة، وإن بدت على غير ذلك، إذ إن وسائل الدفاع تتخذ في العادة شكل الخطر الذي تدفعه. ومثلما كان رأس جورجون يحمي من يلبسه، والشهيدة العذراء تحمل الأسلحة ذاتها التي قُتلت بها لتدافع بها عن المظلومين في الأساطير، فكذلك الأمر بالنسبة إلى صورة الطلسم التي تُستخدم لإبعاد الكوابيس عن الأطفال، فهي تُصور جنياً مخيفاً أزرق اللون يتسلل إلى عقل الطفل في أثناء نومه، ليسبب له الكوابيس. يمكن أن تكون الطلاسم مقدسة أو مدنسة، تبعاً لصانعها أو سيدها، والقوة التي تستدعيها، والغاية من عمل الطلسم بدايةً، فقد تكون دواءً شافياً أو سماً قاتلاً بحسب طريقة استخدامها.

تفسح حكايات ألف ليلة وليلة مجالاً أرحب لأنشطة الجن، الذين يسكنون الطلاسم، لكن الكتابة تظل ميزة خاصة في الحكايات، تميُزها عن غيرها من الحكايات الخرافية كحكايات الأخوين غريم في أوروبا. ولو نظرنا إلى حكاية «حسن البصري»، لوجدنا أن الأحداث في حياة البطل تتحرك من وثيقة مكتوبة إلى أخرى، فالكتابة والكتب والرسائل ترافق حسن طوال رحلته، وهذا تمهيد مبكر لظهور أدب الرسائل، مع اختلاف بسيط هو أن السحرة والمشعوذين هم من يكتب هذه الرسائل. غير أن بطل القصة حسن شخص متعلم كذلك، فقد أصرَّت والدته على تعليمه، على الرغم من أنها لا تعرف القراءة والكتابة، ومع ذلك فهي تحفظ قصائد مطولة عن ظهر قلب. أما بقية البطلات في «الليالي»، فأغلبهن متعلمات يعرفن القراءة والكتابة، وإن كنَّ

جواري مثل زمرد حبيبة علي شار.

يحوي متحف توبكابي في إسطنبول أكبر مجموعة من الطلاسم في العالم على شكل ثياب، إذ يوجد نحو مائة قطعة ثياب، تعود أقدمها إلى القرن الخامس عشر، مثل قميص الأمير دجيم (1425-1495). أما أحدثها، فيرجع إلى القرن التاسع عشر، الذي شهد نهاية جميع هذه الممارسات، وتحديث البلاط العثماني. وقد كانت هذه الملابس تستخدم للحماية من الشرور، ولاسيما وقت الحروب، فقد كان المحاربون يرتدونها تحت ملابس القتال، وثمة قطع أخرى كانت تُستخدم لجلب الحظ والسعادة والحب. ثمة قميص مطلسم لطفل صغير معروض في باريس يعود تاريخه إلى القرن الخامس عشر أو السادس عشر في الهند المغولية، وتظهر عليه حتى الآن بقع داكنة تشير إلى تعرُّق الطفل أثناء ارتداء القميص باستمرار، في منطقتي الظهر وتحت الإبطين. يمثل ثوب السلطان مراد الرابع رمزاً مبهراً من رموز الملابس - الطلاسم، فقد نُقشت على الثوب آيات قرآنية من جميع جوانبه، وعُزِّز بالرموز السليمانية وأسماء الله الحسنى بألوان مختلفة، وثمة أيضاً ملابس أخرى تعود إلى أثرياء العثمانيين من الفترة ذاتها، تحفل بالأشكال الهندسية والرموز والكتابات أيضاً، وكأن الثوب قد تحوَّل إلى مخطوطة مقدسة على جسد رجل.

كان القطن الذي تُصنع منه هذه الملابس يُعالج بالنشا، كي يصلح فيما بعد للكتابة عليه، ومن أبرز الآيات التي استخدمت في الكتابة، سورة يوسف من القرآن [الكريم]، ولاسيما الجزء المتعلق باسترداد يعقوب [عليه السلام] بصره بعد أن فقده حزناً على فقد ولده، إذ تعزز هذه السورة فكرة المعجزات، وإذا كتبت على ثياب الشخص تحميه من المخاطر التي وقع فيها يوسف [عليه السلام] كالأسر، والوقوع في الجبِّ، وغيرهما من مخاطر. وقد أُضيفت رموز أخرى إلى قطع الملابس للتبرك وإضفاء قيمة إضافية عليها، وربما للحماية ودرء الحسد، مثل الأدوات التي كانت تخص النبي محمد [عيه الصلاة والسلام] كسيفه، وقوسه، ونعليه، وكذلك سيف الإمام علي «ذو الفقار»، بالإضافة إلى صور حيوانات بعينها كالثعابين والعقارب.

تكوِّن هذه الثياب - الطلاسم مجموعة خاصة من الأدوات السحرية، لكلٍّ منها ما

يُميزه، كي تناسب الشخص الذي سيرتديها وحسب، فعندما تبرز الحاجة لصناعة مثل هذا الثوب، كان رئيس أطباء القصر يأمر المنجمين فيه باستقصاء الموعد المناسب وفق الأبراج، وتاريخ ميلاد صاحب الثوب، للبدء في العمل. وهنا يبدأ الخطاطون بإضافة نقوشهم، وهو عمل قد يستغرق سنوات أحياناً، وفي النهاية تضاف ساعة الانتهاء من العمل نقشاً على الثوب، قبل أن يصبح جاهزاً ليرتديه صاحبه، محاطاً بهالة سحرية.

وصل هذا التقليد إلى تركيا من الشرق مع علم التنجيم، فاختلطت صناعة الدمقس العثماني وزخرفته مع علم التنجيم في التقاليد الملكية الصينية. لم تكن صناعة الثياب–الطلاسم صناعة هامشية، إذ كانت تتطلب مهارات مميزة وخبرة طويلة اختص بها حرفيون مهرة خدموا في البلاط السلطاني، وقدموا لعلية القوم في الإمبراطورية ثياباً منقوشة بقوة سحرية، للوقاية من المرض، والعجز، والعقم، وحتى الموت أيضاً، وسط ثقافة تُجلُّ الكلمة المكتوبة والحرفية في كل شيء.

تظهر في «الليالي» أمثلة كثيرة للطلاسم المتمثلة في الثياب والأعلام وغيرها، فثمة عدد كبير من العباءات السحرية، والقبعات، التي يخص بها الجن من يفضلونه من البشر، وثمة الأعلام التي نصبها الأب في حكاية «أبي محمد الكسلان» حول الطلسم، وكلها تؤكد أن هذه الطلاسم تحمي أشياء قيّمة، كعذرية الفتاة التي حاول الأب حمايتها، بعيداً عن الجن الذي أراد أن يختطفها، فالطلسم هنا موجود لحماية شرف الفتاة.

تقول ويندي دونغر أن تبادل الخواتم في الحكايات يمثل لقاء المحبين، وفي بعض الحكايات يتخذ الطلسم صورة جوهرة ما، مثل الجوهرة التي أخذها قمر الزمان من صدر الأميرة بدور وهي نائمة، فاكتشف أنها منقوشة برموز وحروف غير مفهومة مثلما جاء في النسخة الإنجليزية الأولى من الحكاية:

> «حدَّث الأمير نفسه قائلاً: لا بد أنَّ هذه الجوهرة ثمينة جداً، وإلا لما حملتها الأميرة في ثيابها حيثما ذهبت. وبالفعل كانت تلك الجوهرة طلسم الأميرة بدور صنعتها لها والدتها ملكة الصين لتحميها من الأخطار، لذلك فهي تحتفظ بها في ثيابها طوال الوقت».

وهنا يربط الراوي بين الأميرة الصينية وسحر التنجيم بسبب النقوش على الجوهرة- الطلسم.

يُعاقَب قمر الزمان على فضوله وسرقة الجوهرة من محبوبته، فما إن يبتعد، حتى يحط طائر على يده، ويختطف الجوهرة، فيهيم هو على وجهه محاولاً تتبع أثر الطائر. وتُقدم ترجمات أخرى هذا الحجر بوصفه حجراً من العقيق الأحمر تخبئه الأميرة بين ثيابها، قريباً من جسدها، في إشارة إيروسية واضحة. ظل الطلسم المسروق خيطاً يربط بين قمر الزمان وبدور حتى آخر الحكاية، حين ترجع الجوهرة إلى صاحبتها في سياق خيالي عجيب، إذ تجد الأميرة المتنكرة في زي الرجال جوهرتها في أوعية الزيتون التي جمع فيها قمر الزمان ذهبه وجواهره لنقلها على مركب متجه إلى بلاده، فتأخذ الأميرة الجوهرة وتخفيها في ثيابها، لتظهرها لاحقاً في مشهد السرير الذي جمعها بقمر الزمان، دون أن يدري أنها محبوبته الأميرة بدور.

كانت تلك من أكثر الحكايات شعبية في «الليالي» بعد أن ترجمها جالان ونشرها في الأجزاء الأولى من ترجمته، وتنتهي القصة عند الجزء الثاني القاتم من الحكاية، إذ تقع زوجتا قمر في حبِّ ابني المرأة الأخرى. ويتخذ البعد الإيروسي للجواهر منحى أوضح في قصة ديديرو «الجوهرة الخفية، 1748» حيث الجواهر المقصودة هي المناطق الحميمة من أجساد نساء السلطان، وكذلك في القصة الأخرى (الزفير الرائع، أو طلسم السعادة، 1803)، التي كتبتها مدام دي جينلز، حيث يتغير لون الجواهر إذا كانت المرأة التي ترتديها خائنة (ثمة المزيد عن القصتين لاحقاً). ويظهر حجر العقيق مراراً في حكايات ألف ليلة وليلة، فهو حجر بدور، الذي كانت تحتفظ به في ملابسها، وهو الحجر الذي تدعكه مريم لاستدعاء السرير الطائر في حكاية «علاء الدين أبو الشامات.» إنه الحجر المفضل لصنع التمائم، وقد يرجع ذلك إلى تفضيل النبي محمد [عليه الصلاة والسلام] لهذا الحجر، مع أنه كان ينهى عن التزين والتباهي.

يزخر دليل المتحف البريطاني المصور بالعديد من أنواع العقيق وأشكاله وألوانه المختلفة، من البني الداكن إلى العسلي والأحمر الفاقع. وبعض هذه الأحجار استخدم تمائم نقشت عليها رموز وحروف وكلمات جميلة دقيقة الصنع. وبالنظر إلى صغر

حجم بعض هذه الأحجار، فلا بد أن الحرفيين قد استخدموا أدوات دقيقة جداً لحفر تلك النقوش والكلمات عليها. لقد درس العالِم المسلم أحمد التيفاشي كل ما يتعلق بالأحجار والمجوهرات، وقدَّم ذلك في كتابه «أزهار الأفكار في جواهر الأحجار»، الذي كتبه في القرن الثالث عشر الميلادي، فوصف الأحجار وألوانها وملمسها والمعادن التي تحويها، فذكر العقيق المائي، واليشب، والسبج، واليشم، وغيرها الكثير من الأحجار. وقد كانت أحجار المرو أو الكريستال الصخري تستخدم في التمائم للحماية من الغرق أو الموت عطشاً، وأحياناً للبحث عن الآبار، لأنها تشبه الماء المتجمد في هيئتها. ولم تقتصر التمائم على استخدام الأحجار الكريمة فقط، وإنما استخدم الذهب والفضة والنحاس كذلك، وتبقى حكايات «ألف ليلة وليلة» عالماً خاصاً تمثل الأحجار والمجوهرات أحد أبطاله، فهي تلعب دوراً كبيراً في صناعة التمائم والطلاسم وغيرها من التعاويذ، التي تجلب المزيد من المجوهرات والثروات على المختارين من أبطال الحكايات. ورغم نهي النبي عن التفاخر بالحلي، فقد ضم المتحف بعض التمائم من الذهب الخالص؛ ثُقبت لتُعلق في العنق أو اليد أو ربما في الحزام. لقد استعارت الثقافة الغربية مصطلح الطلسم، مثلما استعارت غيره من الكلمات، كالطوطم والشامان والتابو، لتُصنِّف نوعاً مختلفاً من المعرفة، تطورت في ثقافة بعيدة غير غربية.

(3)

ظهرت رواية وليام بيكفورد «الواثق» عام 1782، ويهدي فيها الوثني للسلطان سيفاً مطلسماً غامضاً سيدله على حكمة سليمان وملوك ما قبل التاريخ، وقد كان حدُّ السيف منقوشاً بالنقوش السحرية. وثمة أيضاً جوهرة مسحورة من الياقوت في الرواية، إذا امتلكها من لا يستحقها ستضيع حتماً أو تُسرق، لكنها بين يدي العادل الكريم تحقق الأماني وتجلب السعادة. وتلعب هذه الياقوتة دوراً حيوياً في التلاعب بأبطال الرواية، فهي تكشف حقيقة البطلة زورينا، التي ترفض حبَّ رجل نبيل شهم مثل «أبو قار» لتلحق بمن أهداها عقداً من اللؤلؤ الوردي، لكن «أبو قار» صاحب

الياقوتة يكتشف خداعها، ويتزوج بدلاً منها ابنة السلطان، ويصبح وزيراً له. تنتهي الرواية بإخبارنا أن هذه الياقوتة مرَّت عبر آلاف الأيدي، قبل أن تصل إلى فرنسا، «لتبعث فينا قليلاً من البهجة بعضَ الوقت».

تهدف القصة إلى تعليم القراء درساً أخلاقياً، بالإضافة إلى معاقبة البطلة زورينا وغيرها ممن أساؤوا إلى البطل، لكن هذا الهدف يصل إلى ديدرو ذاته؛ مؤلف قصة «الجوهرة الخفية»، إذ يكشف خاتم السلطان عن خفايا الجواهر الأخرى في القصة؛ أي أعضاء زوجات السلطان. لقد أدرك كلا الكاتبين القيمة السردية لهذه الأشياء السحرية، لكن قصتيهما، وإن كانتا ترتديان رداءً شرقياً، فإنهما تطورتا تطوراً مختلفاً، فتستهدف حكاية ديدرو التقاليد المعاصرة بجرأة واضحة، أما حكاية جينلِز، فتحاكي أسلوب حكايات ألف ليلة وليلة، لكنها تبني قصة غير موجودة في الحكايات عن ثوب يقول الحقيقة، وغيره من الأشياء السحرية، لكن كلتيهما استخدمت قوة الطلسم لنبش خفايا النفس البشرية. يستدعي غوته في «الديوان الغربي- الشرقي، 1819» الطلاسم الشرقية عبر القصائد الموجودة في كتابه، وذلك بعد افتتاح الكتاب بقصائد تتحدث عنه وعن رحلته إلى الشرق، وهناك يلتفت إلى هذا العالم الذي يحبه، ويصف التمائم التي تميزه:

«الطلاسم، ختم العقيق
يجلب للمؤمنين السعادة والبركة
يُبعد الشر عن الأرض
ويحميك ومن حولك
فبهذه النقوش والكلمات
نتضرع إلى الله»

نشر والتر سكوت كتابه «الطلسم، 1825» في إنجلترا بعد ست سنوات من ظهور ديوان غوته الغربي- الشرقي، فلاقى انتشاراً واسعاً بين القراء، إذ مزج سكوت في

هذه الرواية بين المعتقدات الإسكتلندية والتفكير السحري الشرق أوسطي، عبر تلاقح ثقافي ثري وفريد، ولاسيما أنه اختار فترة مهمة في تاريخ الثقافتين، ليجعل منها أرضية خصبة لأحداث روايته، ألا وهي فترة الحروب الصليبية، واستعار من مخيلة العدو التاريخي ومفرداته ومعتقداته لينسج شخصيات أبطاله، فيحول الصراع إلى تبادل ثقافي ثري، حين يصف زيارة صلاح الدين؛ العدو التاريخي للمسيحيين، للملك ريتشارد قلب الأسد وهو على فراش المرض، فيعالجه بطلسم يحتفظ به، ويشفيه بسماحة أخلاقه وكرم روحه. وهكذا، يعيد سكوت كتابة التاريخ عندما ينتقي حكايات جميلة من الماضي، بغض النظر عن الثقافة التي أنجبتها، ودون اعتراف بالحواجز بين الأديان والثقافات أيّاً كانت.

ظهرت قصة والتر سكوت ضمن مجموعة نشريات ويفرلي، ولاقت نجاحاً منقطع النظير، وصدرت منها نسخ متلاحقة، لايزال بعضها موجوداً في المتحف البريطاني، ويقول سكوت في مقدمة الكتاب:

«لقد أخذت عنوان الكتاب من أحد الأحداث الرئيسية في القصة. ومن بين جميع البشر، يظل الفُرس أكثر الشعوب إيماناً بالتمائم والتعاويذ، وتعلقاً بها، فقد تشكلت، كما يقولون، بتأثير نجوم خاصة، وتحمل قوى علاجية عظيمة، وتمنح صاحبها الحظ والثروة». لكن سكوت يترك التمائم الفارسية جانباً، ويبحث عن تميمة محلية يحوك حولها جانباً من قصته، وهي تميمة لي - بِني، التي امتلكتها عائلة لوخهارت من مدينة لي.

تقول الأسطورة إن السير سايمون لوخهارت أسر أميراً في أثناء الحروب الصليبية، فجاءت أمه لتفتديه، ووضعت أمام لوخهارت كنزاً من النقود الذهبية. وفي أثناء عدِّ النقود، برز أمامه حجر قديم يتوسط إحدى القطع الذهبية، لكن الأم اختطفت الحجر بسرعة، واسترجعته، فأصرَّ لوخهارت على استعادة الحجر، وأعلن أنه لن يقبل فدية غيره، وهنا شرحت الأمُّ للرجل «أن هذا الحجر غُسل بماء مقدس، وله خصائص علاجيه مميزة، ويعمل عمل الطلسم». جلب لوخهارت الحجر معه إلى إسكتلندا، فذاعت شهرته بين الناس. ويتعجب سكوت في مقدمته من قبول الكنيسة بهذا

الأمر، قائلاً: «بينما رفضت الكنيسة الإسكتلندية الكثير من التعاويذ التي يستخدمها المشعوذون، لم تلق بالاً لقصة الماء المقدس الذي يشفي الأمراض، لكنها قصرت العلاج به على من يتعرض لعضة كلب مسعور..».

يتقاطع عنوان قصة سكوت «الطلسم» مع أحداث مختلفة في الرواية، ويمتد تأثيره كذلك إلى حياة سكوت الشخصية، ففي الرواية تمتد أسطورة الحجر- الطلسم إلى بطل قومي هو الملك روبرت بروس، إذ يطلب الملك وهو على فراش الموت من السير جيمس دوغلاس أن يعود بقلبه إلى مدينة القدس ليدفنه هناك، لكن دوغلاس يموت في الطريق إلى المدينة المقدسة، فيتعهد رفيق رحلته السير لوخهارت بإتمام المهمة، ودفن قلب الملك في القدس. أما حياة سكوت الشخصية، فقد تزوجت ابنته من أحد أبناء عائلة لوخهارت وهو جبسون لوخهارت، الذي أصبح لاحقاً المؤرخ الأهم لحياة والتر سكوت.

هكذا ينتقل طلسم سكوت من موطنه الأول في الشرق الأوسط في رحلة أسطورية خيالية عبر رواية الكاتب، ليصل إلى إسكتلندا ويترك أثره على ذرية سكوت من بعده. فمن فدية الأمير إلى قلب الملك وانتهاء بالرواية الناجحة، تتشابك الخطوط والأحداث بين سحر الثقافة الكاثوليكية وسحر الطلاسم الإسلامية بصورة مبهرة.

كتب هنري آلان ويدجوود عام 1852 في إنجلترا قصة خيالية «شطارية» طويلة، لتسلية عائلته بعنوان «الطائر الطلسم: حكاية شرقية»، فاستمتعوا بها لدرجة أنَّ زوجته إيما، وكانت شقيقة شارلز داروين، طبعتها لتحفظها للأجيال القادمة مثلما قالت في مقدمة طبعة عام 1887. وتُظهر القصة عمق المعرفة التي تمتع بها المؤلف، وشغفه بالبحث العلمي، فقد حاك مغامرة رائعة عن فتاة مرحة ذكية كانت حفيدة ملك كشمير، الذي استولى صهره على عرشه بالتعاون مع زوجته الثانية الشريرة. وتتلاحق الأحداث في هذه القصة بكثافة لافتة، وتتضمن الكثير من الغرائب والعجائب من غجر متجولين، وببغاوات ناطقة، وعبيد يباعون في سوق النخاسة، وسط أجواء من المؤامرات والقتل والتخفي، وكل ذلك تغزله أسطورة الخاتم السحري أو الطلسم الموجود في العنوان: «كان هذا الخاتم هو السر وراء معرفة الساحر مُظفر

بلغة الطيور التي ساعدته على تحقيق كثير من العجائب». لقد استعار الكاتب اسم الساحر مظفر من حكاية أبي محمد الكسلان، فهو التاجر الذي أحضر القرد لأبي محمد، وثمة أحداث أخرى تشير إلى قوى سليمان، والشيخ نصر ملك الطيور في الأسطورة الصوفية. وبالطبع، تمنح هذه الجوهرة السليمانية صاحبها القدرة على مخاطبة الطيور، فيأمرها بتنفيذ ما يريده، وفي هذه القصة أحضر الخاتم للملك غرابٌ بائس كان الملك قد أنقذه من الغرق سابقاً، وعندما عرف الملك أن حفيدته في خطر أرسل إليها الخاتم مع ببغاء ناطق، ليساعدها على تخطي محنتها.

حرص ويدجوود على إبراز توجهاته البراغماتية في الحكاية، رغم وجود الخوارق المصاحبة للخاتم، الأمر الذي كان شائعاً لدى كُتاب قصص الأطفال في العصر الفيكتوري، فهو يؤكد وجود الخير في جميع أبطال الحكاية (ما عدا زوجة الأب وتابعها الخصي بابوف، في إشارةً عنصرية واضحة). كما تجنب ويدجوود توظيف الجن في حكايته، واعتمد على وسائل طبيعية للخروج من المآزق، واستخدم ذكاء الفتاة وأعوانها المخلصين من الطيور، بدلاً من الحلول السحرية في المغامرات، فقدَّم وسائل عقلانية استخدم فيها التاريخ الطبيعي (ربما بتأثير صهره داروين)، كما فعل عندما كانت البطلة مختبئة في برج شاهق، دون سلم تستخدمه للهبوط من البرج، فحاول صديقها الغراب مساعدتها في ذلك، غير أنها كانت أثقل من أن يستطيع حملها وحده، فاستعان بطيور أكبر حجماً كالبوم وزوجته فاستطاعت بالتعاون فيما بينها الهبوط بها من البرج. وبعد سلسلة من المغامرات، خفَّ الملك لمساعدتها: «لاح في الأفق من بعيد سرب من النسور يطيرون معاً، وفي وسطهم ظهر رجل يجلس على كرسي تحمله النسور بواسطة حبال وأعمدة التقطتها بمخالبها، وكانت تطيع أوامر ذلك الرجل الذي كان يرتدي رداء الرهبان».

ظهرت صورة مشابهة لهذه الأداة الطائرة في كتاب فرانسيس غودوين: «رجل على القمر»، الذي نشره عام 1638، ولا نبالغ إن قلنا إن آلة الزمن التي حملت بطل القصة إلى القمر (بمجموعة من الإوز) هي الهيكل الأساسي لآلة الزمن في قصة «الطائر – الطلسم»، التي تمثل أسلوب القرن التاسع عشر في استخدام السحر الأغرب

في الحكايات، وتدجينه ثم تطبيعه وتحويله إلى أدوات واقعية وصولاً إلى آلة الزمن (سنناقش في الفصل السادس عشر الرغبة الملحة لدى قراء القرن الثامن عشر فصاعداً لمحاكاة الأفكار الخيالية في حكايات «ألف ليلة وليلة» وغيرها من أدب الخيال).

يمكن أن نلاحظ بسهولة أنَّ مصطلح «الطلسم» جاء ليَسُدَّ فجوة دلالية مهمة في اللغة عندما نقرأ نسخة أريجو بويتو من مسرحية عطيل، التي كتبها لتُقدَّم في أوبرا لفيردي، وتحديداً في مشهد المنديل الشهير، حين يسأل عطيل ديدمونة عن مصير المنديل، ويسهب في وصف الساحرات اللواتي حكنه، والشمس المصرية التي لفحت وجوههن، والقوة المختزنة فيه، لكن أريجو يستعيض عن كلِّ جمل شكسبير تلك في وصف المنديل باستخدام كلمة «(الطلسم)»، فيجعله منديلاً– طلسماً: «ديدمونة، إياك أن تفقدي المنديل!

فقد حاكت خيوطه السرية ساحرة متسلطة، وجعلت فيها طلسماً يحمل هلاكاً محققاً».

تلعب السمات الطلسمية للمنديل دوراً مبهراً في الأوبرا التي ألفها فيردي، يفوق كثيراً دور المنديل في مسرحية شكسبير، فيتحول المنديل إلى ذات شيطانية مستقلة لا أداة رمزية فقط، فيغني له كاسيو وإياغو أغنية شفافة رقيقة، يقول جزء منها:

«يا له من منديل أبيض رقيق
أخف من رقائق الثلج، وأنعم من غيمة حاكها الهواء العليل».

قد يذوب الشيء ذاته ويتلاشى، لكن القوى السحرية للطلسم تتخطى حدود الإدراك الحسي، وتُغيِّر طبيعة المنديل، تماماً كما تتغير طبيعة الورقة النقدية، لتتخطى حالتها المادية نحو قيمة أخرى تنبعث من الكلمات والنقوش المرسومة عليها.

يبرز مفهوم الطلسم في جوانب أخرى في أوروبا الحديثة والغرب عامةً، فقد قدمت هذه الكلمة تمويهاً مناسباً لمفاهيم كاثوليكية، مازالت موجودة حتى الآن. لا يخطيء السائح في باريس موقع أحد أقدم المتاجر الكبرى في المدينة على الضفة

اليسرى من نهر السين، وهو متجر «السوق الجميل»، الذي أسسه الزوجان بوسيكو عام 1838، فكان أول المتاجر الاستهلاكية الكبرى في باريس يزدحم بالبضائع من كل صنف ولون. وكان هذا المتجر بدايةً لعلاقة جديدة بين التاجر والمستهلك والأغنياء والفقراء في مدينة باريس التي كانت تدخل عصرها المدني الحديث، وتزدهر وتزدحم بسكانها، وتزداد ألقاً. ظهرت بعد ذلك متاجر أخرى في باريس حاولت مجاراة «السوق الجميل» في الحجم وكمية البضائع، لكن الغريب في الأمر أن هذه المتاجر توجهت نحو الشرق لاستلهام أسمائها، فظهر «البازار» وسوق «السامري»، وهكذا استعارت مفاهيم الاستهلاك الحديثة رموزها من لغة الشرق الرائع. يقع في الشارع المقابل للسوق الجميل دير حجري قديم كان مسرحاً لأحداث خارقة جرت عام 1830، عندما ظهرت لإحدى الراهبات اللواتي كنَّ يسكنَّ الدير، واسمها كاثرين لابوري، السيدة العذراء بثوب حريري أبيض، وهي تحمل مجسماً للكرة الأرضية، وعندما فتحت يدها انبثق ضوء ساطع من خاتم في أحد أصابعها الممدودة. وعدت العذراء أن تحمي الراهبة كاثرين وكلًّ من في باريس والعالم من جميع الأخطار، وطلبت من كاثرين أن تصنع ميدالية تخلِّد ظهورها في ذلك اليوم «لتحل البركة على كل من يحمل هذه الميدالية ويؤمن بها».

صُنعت الميدالية بعد تلك الحادثة بعامين أثناء فترة انتشار وباء الكوليرا في باريس، لكن ذلك لم يكن على يدي الراهبة كاثرين، فقد انتقلت للعمل في دير آخر لمساعدة العجزة، وتولى أمر صناعة الميدالية راهب متحمس هو الأب جي إم ألادل، الذي لفت انتباه مطران مدينة باريس إلى الأمر، فوافق المطران على صنعها، وسكت عليها شيفرة خاصة تحمل اسم العذراء والمسيح وبعض النجوم وقلبين بالإضافة إلى قلب العذراء.

انتشرت أخبار الميدالية بسرعة بين الرهبان والمبشرين، ثم انتقلت إلى الجمهور، وتقول المطويات الموجودة في الدير الباريسي أنَّ عشرة ملايين شخص من الولايات المتحدة والصين وروسيا بالإضافة إلى أوروبا كوَّنوا طائفة خاصة بالميدالية المعجزة خلال عشر سنوات من اعتراف الكنيسة بالميدالية، ولم يقتصر الأمر على الفقراء أو

العامة، فقد كان جون هنري نيومان أحد المخلصين للميدالية عندما كان يستعد للرهبنة في روما ما بين عامي 1846-1847، كما سبق إلى الإيمان بمعجزات الميدالية يهودي من سترازبورغ يدعى ألفونس راتيسيون، كان راسخاً في عقيدته اليهودية، لكنه دخل الدين المسيحي بعد أن رأى الميدالية في كنيسة سانت أندريا ديلا فراتي في روما، ثم أسس شبكة للتبشير بالكاثوليكية في الأراضي المقدسة. كان نيومان يُعبر عن تشكيكه في الخرافات الكاثوليكية، لكنَّ هذا الكاردينال، الذي رُسِّم قديساً عام 2010، كان مبهوراً بميدالية المعجزات، وطلب أن يضاف تمثال ظهور العذراء الموجود في باريس إلى خلفية اللوحة التي رُسمت له في روما عام 1847، وهي السنة ذاتها التي أقرَّ فيها البابا بيوس التاسع رسمياً المؤسسة التي ترعى الميدالية، وهي مؤسسة «أبناء مريم»، وبعد ذلك بسبع سنوات أقرَّ مفهوم عقيدة الطهارة، الذي أعلن مريم العذراء طاهرة من الخطيئة الأولى.

لقد انضممتُ، عندما كنت طفلة في الرابعة عشرة تقريباً، إلى مؤسسة «أبناء مريم»، بدافع من مديرة المدرسة التي كنت فيها؛ الأم بريدجيت. كانوا يقلدوننا حينها شارةً زرقاء تحمل ميدالية العذراء فوق الزي المدرسي، وكنا نرتديها عادة في المناسبات الدينية، ومازلت حتى الآن أتذكر خيبة أملي من صغر حجم الميدالية عندما رأيتها للمرة الأولى، غير أن ارتباطها بقدسية الطلسم كان له أعظم الأثر، رغم اعتراض كثير من الأوساط الدينية الآن على قدسية الميدالية ذاتها، وأن التقديس هو للرب وحده. تُنكر الكنيسة موافقتها على أيِّ شكل من أشكال السحر، وتؤكد أنَّ «الميدالية التي ظهرت للأخت كاثرين لابوري في يد العذراء ليست سوى قطعة من المعدن، ولا تحمل أي بعد مقدس أو قوة سحرية...»، لكن بقية هذا الخطاب تأتي كما يلي: «لقد خصَّت العذراء الميدالية بتأثير خاص، وقد قبلت الكنيسة في السابق هذا الأثر الموجود في التماثيل والأيقونات وغيرها لتحقيق بعض المعجزات».

لم تكن الميدالية المعجزة الطلسمَ الوحيد الذي ارتديته في طفولتي، فقد كانت ثمة صورة صغيرة للسيد المسيح أيضاً، مخاطة على رقعة بنية اللون، ومعلقة بشريط أزرق أرتديها حول عنقي لتأكيد إخلاصي لعذاب المسيح، وكانت تلك صورة مصغرة عن

التمائم التي كان الرهبان يرتدونها للتعاطف مع الفقراء، دلالةً على أن السيد المسيح واحد منهم. ويستخدم الرهبان الدومينيكان اللونين الأبيض والأسود، أما الرهبان الفرانسيسكان فيستخدمون تمائم باللونين البني الفاتح والداكن. ولطالما تعلقت في صغري بتلك التميمة، التي عنت بالنسبة إلي الحماية من كلِّ الأخطار، مثلما يقف كتاب مقدس في جيب جندي على جبهة القتال في وجه رصاصة موجهة إلى صدره. ويمكنني أن أؤكد الآن أن تلك التميمة كانت طلسماً، لأنها بدت لي مشحونة بقوة سحرية تولدها الكلمات والرموز المكتوبة عليها، وهو بالضبط مفهوم الطلسم كما أعرفه الآن وأفهمه. لقد انتزع الإصلاحيون مثل لوثر وكالفن الطلاسم التقليدية كالتمائم، والتماثيل، وغيرها من طقوس العبادة في المسيحية، لكننا نجد اليوم أن تلك الطلاسم صارت تُقابل بتسامح أكبر من جانب الطوائف الكاثوليكية، فقد أخذت بعض الكنائس تستعيد رموزها وما اشتملت عليه، مثل آثار القديسة تريزا ليزو المتوفاة عام 1897 وهي في الرابعة والعشرين، التي جابت معظم بلدان العالم المسيحي، وأتى الحجاج من كلِّ حدب وصوب إلى الكنائس والمتاحف، التي كانت تعرض آثارها، حتى إن أحد رواد الفضاء اصطحب معه إحدى تمائمها إلى الفضاء. كما أيَّد البابا بيندكت السادس عشر إعادة إحياء صكوك الغفران، التي تجنب حاملها النار، ومنح الحجاج بركاته وغفرانه عن كل ما ارتكبوه من خطايا إلى يومهم الذي هم فيه.

الحكاية التاسعة

معروف الإسكافي

كان في مصر رجل رقيق الحال يعمل إسكافياً يدعى معروف، وله زوجة كريهة، قليلة الحياء اسمها فاطمة، وكانت حاكمة على زوجها، تهينه وتضربه لأتفه الأسباب، فكان يخشى شرها، وينفذ كل ما تطلب، فإذا اشتغل بكثير صرفه عليها، وإذا اشتغل بقليل تنتقم منه وتسبه وتلعنه، وفي أحد الأيام قالت فاطمة لزوجها: إني اشتهي الكنافة بعسل النحل فآتني بها هذه الليلة، فقال معروف: والله ليس معي دراهم اليوم، ولكن سأفعل ما أقدر عليه. ذهب معروف إلى دكانه ينتظر الرزق، لكن تصادف أن لم يدخل أحد إلى دكانه ذلك اليوم، فخاف معروف وجزع مما سيلقاه من زوجته إذا لم يحضر لها ما أرادت. أقفل معروف دكانه وذهب إلى دكان الكنفاني، ووقف باهتاً والدموع في عينيه، فلحظ عليه الكنفاني وسأله عن حاله فأخبره معروف بخبره. رأف الكنفاني لحاله، وقال له: سأعطيك ما تريد، ولكني لا أملك عسل نحل، وسأصنع لك الكنافة بعسل القصب، فاستحى معروف أن يرفض لأنَّ الرجل سيصبر عليه بثمنها، وأخذ الكنافة وعاد إلى بيته. غضبت الزوجة غضباً شديداً لأن الكنافة لم تكن كما أرادت، وأخذت تضرب معروفاً وتلكمه فبات ليلته حزيناً متألماً. قام معروف في الصباح إلى دكانه لعلَّ رزقاً يأتيه، وبينما هو جالس في الدكان أقبل عليه رجلان يطلبان منه المثول أمام القاضي، لأن زوجته اشتكته عند القاضي، وقالت إنه يضربها ويجوِّعها، وعندما وصل معروف أمام القاضي وجدَ زوجته وقد ربطت ذراعها، وبرقعها ملوث بالدم، وتبكي أمام القاضي. أصلح القاضي بينهما وأمرهما بالعودة إلى منزلهما، فذهبت الزوجة من طريق وسار معروف في طريق آخر وهو مهموم يفكر في حاله، ويتمنى

الخلاص من هذه المرأة بأي طريقة، وظل يسير حتى خرج من المدينة وهو لا يدري، وكان ذلك في فصل الشتاء، والمطر يهطل عليه مثل أفواه القرب. بحث معروف عن مكان يتقي فيه المطر، فوجد موضعاً خرباً مهجوراً، فدخله وثيابه مبتلة، فأخذ يبكي ويقول: أين أهرب من هذه المرأة، أسألك يا رب أن تقيض لي من يوصلني إلى بلاد بعيدة بعيداً عنها.

وبينما هو جالس يبكي وإذا بالحائط ينشق ويخرج منه شخص طويل القامة تقشعر له الأبدان، وقال له: يا رجل مالك أقلقتني في هذا الليل، أنا ساكن هذا المكان منذ مائتي عام، فما رأيت أحداً دخل هذا المكان، أخبرني بمقصودك وأنا أقضي حاجتك فقد أشفقت عليك، وكان الرجل مارداً قادراً، فأخبره معروف بقصته، وعندها قال المارد: أتريد أن أوصلك إلى بلاد لا تعرف لك زوجتك فيها طريقاً؟ قال: نعم، قال له: اركب فوق ظهري، فركب وحمله وطار به من بعد العشاء إلى طلوع الفجر، وأنزله على رأس جبل عالٍ، وقال له: انزل من فوق هذا الجبل تجد مدينة فادخلها، فإنَّ زوجتك لا تصل إليك فيها.

دخل معروف المدينة فوجدها نزهة للناظرين، وأخذ الناس ينظرون إليه ويتأملون ملابسه لأنها كانت غريبة عليهم، وعندما سألوه عن حاله ومن أين أتى، أخبرهم أنه من مصر، وأنه تركها في اليوم السابق، فأخذوا يضحكون وبتعجبون من قوله لأن مصر تبعد عن مدينتهم مسيرة عام كامل، ثم مرَّ بهم تاجر وجيه فرأى استهزاء الناس بمعروف، فنهرهم وأخذ معروفاً معه إلى داره، فأكرمه وأطعمه وعرَّف عن نفسه، فإذا به صديق معروف في الطفولة واسمه علي، وكانا يلعبان معاً، ويسرقان أحياناً كُتب النصارى من الكنائس فيبيعانها في السوق، وقد هرب عليٌّ من مصر عندما كان في السابعة، وحضر إلى مدينة إختيان الختن، وصار يبيع ويشتري حتى صار تاجراً ثرياً، وسأل معروفاً أن يفعل كما فعل، وقال لمعروف: سأجمع بينك وبين التجار حتى يعرفوك وتعرفهم وسأعطيك ألف دينار تبيع بها وتشتري، ولا تخبر أحداً بقصة زوجتك وما فعلته معك، ولا بفقر حالك، فأنا سأقول لكل التجار أنك تاجر كبير من مصر، وأنك صاحب ثروات فتصرف على ذلك الأساس.

أخذ معروف يصرف الدنانير الألف التي أعطاه إياها صديقه علي، وأوهم الناس والتجار أنه ينتظر حملة كبيرة فيها كلُّ أصناف البضائع وستصل قريباً إلى المدينة، وعندما رآه الناس ينفق دون حساب ولا يردُّ فقيراً ولا سائلاً، قالوا: إن هذه عطايا ملوك، ولا بد أنه يملك ثروات لا تحصى. ظل معروف على هذه الحال حتى أنفق كلَّ ما أخذه من صديقه فطلب المزيد من أحد التجار، ووعد بردِّ المال مضاعفاً عندما تصل حملته، وهكذا ظلَّ يأخذ الأموال من التجار حتى وصلت ديونه ستين ألف دينار، فضجَّ التجار وقرروا أن يشتكوا للملك، فذهبوا إلى الملك وأخبروه أن هذا الرجل ينفق من مالهم دون حساب، ويقول إن عنده حملة كبيرة لم تصل بعد. وكان ذلك الملك طماعاً، فلما سمع بكرم معروف طمع في مشاركته في ثروته، وفكَّر في أن يزوجه ابنته، لكن وزير ذلك الملك كان عاقلاً، فقال للملك: يا ملك الزمان ما أظنه إلا نصاباً، فقال الملك: يا وزير أنا امتحنه وأعرف إن كان نصاباً، وسأبعث إليه وأحضره وأعطيه جوهرة، فإن عرفها أو عرف ثمنها يكون صاحب خير ونِعم، وإن لم يعرفها فهو نصاب مُحدث فأقتله. أحضر الملك معروفاً إلى قصره وعرض عليه جوهرة صغيرة يعتز بها، وكان قد اشتراها بألف دينار، فأخذها معروف بين أصابعه وضغط عليها فكُسرت، فقال الملك لماذا كسرت الجوهرة؟ فردَّ معروف، يا ملك الزمان كيف تسمي هذه جوهرة؛ إنها قطعة معدن لا يزيد ثمنها عن ألف دينار، ولدي في حملتي جواهر بحجم الجوزة وتساوي سبعين ألف دينار، فغلب الطمع على الملك وصدَّق معروفاً وطلب منه أن يعطيه من جواهره عندما تصل، وقرر تزويجه ابنته دنيا على أن يدفع صداقها عندما تصل أمواله، وسلَّمه الملك مفاتيح خزائنه يصرف منها لحين وصول الأموال، حتى فرغت خزنة الملك تماماً. رأت ابنة الملك أن تسأل زوجها مباشرة عن مصير الحملة المزعومة، وإن كان هناك ثروات في الطريق أم لا، وكان معروف قد هام حبَّاً بزوجته، فلم يقدر على الكذب وأخبرها بالحقيقة.

فكرت الزوجة كيف تخفي الأمر عن والدها الملك، فقالت لمعروف أن يذهب من توه إلى بلاد مجاورة لا تطاله فيها يد الملك، وأعطته بعضاً من مالها الخاص، وطلبت منه أن يتاجر وأن يرسل لها كتاباً عندما يصل لتعرف في أيِّ بلاد هو، وفي الصباح

أخبرت الملك أن رسولاً جاء لمعروف في الليل وأخبره أن حملته تعرضت للسطو في الطريق، فذهب يستطلع الخبر. وصل معروف إلى حقل خارج المدينة، فرأى فلاحاً يحرث أرضه، فجلس معه يحدثه، ثم ذهب الفلاح ليأتي بشيء يأكلانه وأمسك معروف بالمحراث ليحرث بدلاً عنه حتى يرجع، لكن نصل المحراث علق في حلقة ذهبية مدفونة في الأرض، فكشف عنها التراب وجذبها فإذا بها وسط حجر من المرمر، وأخذ يعالج الحجر حتى قلعه، فبان من تحته فتحةٌ فيها سلالم تهبط إلى قاع حفرة عميقة. نزل معروف إلى آخر الحفرة، فإذا بها تؤدي إلى غرف مليئة بالذهب والفضة ونفيس المعادن والجواهر وفوق كل ذلك علبة صغيرة من الذهب. فتح معروف العلبة فوجد فيها خاتماً من الذهب مكتوب عليه أسماء وطلاسم مثل دبيب النمل، فدعك الخاتم وإذا بمارد يخرج من الخاتم ليلبي طلبات معروف مهما كانت، وعندما سأله معروف من يكون؟ قال: اسمي أبو السعادات، وهذا المكان كنز شداد بن عاد الذي عمَّر إرم ذات العماد، وأنا كنت خادمه في حياته، وهذا خاتمه، وهو الآن من نصيبك، فأمره معروف أن يخرج كلَّ ما في الكنز إلى وجه الأرض، فاستعان المارد بأولاده الصغار، فأخرجوا كل ما في الكنز في ساعة، ووضعوه في صناديق حملوها على بغال، وتوجهوا مع معروف إلى البلد التي أتى منها، وهناك فرح الملك ودُهشت ابنته بما أحضر زوجها، وعندما قصَّ عليها معروف ما حدث من أمر الخاتم طلبت منه أن تحتفظ بالخاتم في مكان أمين خوفاً عليه، وهكذا كان. عيَّن الملك معروفاً وزيراً له فعاش وزوجته في هناء، وانجبت له صبياً بارع الجمال، ثم مرضت الزوجة وماتت بعد أن بلغ ابنها خمس سنين، لكنها دلت معروف على مكان الخاتم قبل وفاتها، وأوصته خيراً بابنها الصغير.

ظهرت زوجة معروف الأولى في أحد الأيام بعد أن بحثت طويلاً عنه وأظهرت الندم والحسرة على فراقه، فأشفق عليها معروف وسمح لها بالبقاء في قصره، لكنها كانت تخطط لسرقة خاتمه، فعرفت أن معروفاً يخلع خاتمه إذا جامع النساء احتراماً للأسماء الشريفة المكتوبة عليه، وقد استغلت انشغاله بإحدى الجواري في أحد الأيام ودخلت تبحث عن الخاتم، فرآها ابن معروف الصغير وتبعها إلى أن عرف مقصدها،

وما إن وجدت الخاتم وأمسكته بيدها حتى ضربها الولد بسيف كان والده قد أهداه له فقتلها، وعندما حضر أبوه وجد المرأة الشريرة تقبض على خاتمه بيدها فخلصه ولبسه وفرح بشجاعة ولده. عاش معروف بعد ذلك وتزوج مرة أخرى من بنت الفلاح الذي رآه في الحقل وكان محراثه سبب النعيم الذي يعيش فيه، وأقاموا جميعاً في رغد العيش حتى أتاهم هادم اللذات ومفرق الجماعات، فسبحان الحي الذي لا يموت، وبيده مقاليد الملك والملكوت.

كانت شهرزاد في هذه المدة قد أنجبت من السلطان شهريار ثلاثة ذكور، فلما فرغت من الحكاية قامت على قدميها، وقالت للسلطان: يا ملك الزمان إني جاريتك ولي ألف ليلة وليلة أحدثك بحديث السابقين ومواعظ المتقدمين، فهل لي أن أتمنى عليك أمنية؟ فقال لها السلطان: تمني يا شهرزاد، فقامت من فورها وطلبت أولادها فأحضرتهم المربيات، فاذا هم واحد يمشي وواحد يحبو وواحد رضيع، وقالت للملك: يا ملك الزمان إن هؤلاء أولادك وقد تمنيت عليك أن تعتقني من القتل إكراماً لهم. بكى الملك وضمَّ أولاده إلى صدره، وقال: يا شهرزاد قد عفوت عنك من قبل مجيء هؤلاء الأولاد، لأني رأيتك عفيفة نقية وحرة، بارك الله فيكِ وفي أبيك وأصلك وفروعك. شاع السرور في أرجاء المملكة، وأمر الملك بزينة المدينة ثلاثين يوماً، وتصدق على الفقراء والمساكين، وعم بإكرامه رعيته وأهل مملكته، وأقاموا جميعاً في هناء وسرور.

الفصل الحادي عشر

صوت الدمية

«لكننا نحن أرواح من نوع آخر».

شكسبير، حلم ليلة صيف

(1)

الحظ هو الثروة في حكاية معروف الإسكافي، يظهران معاً دون سبب واضح ومحدد، لتحلَّ بركتهما على الرجل دون أن نرى ما يميز معروفاً عن غيره، فيستحق هذا الحظ وتلك الثروة إلا انسياقه ربما وراء الكذبة التي ابتدأها صديقه، فاستخدمها ليحتال على كلٍّ من في المدينة. لم يأت هذا الحظ، الذي طرق باب معروف عندما قابل المارد في المكان المهجور لدى خروجه من مصر، بسبب إخلاص معروف في عمله أو لذكائه وحسن خلقه أو غيرها من الفضائل التي تُجزى بالثروة، وإنما كان لقاؤه بالحظ مجرد صدفة حدثت مرة أخرى عندما وقع معروف على الكنوز المخبأة تحت الأرض، التي يحرسها مارد ضخم جبار، يأتمر عدد من الجن بأمره بمن فيهم أبناؤه، لكنه لا يملك من أمره شيئاً، بل هو مجرد خادم لصاحب الخاتم؛ يُؤمر فيطيع.

إن حكاية «معروف الإسكافي» حكاية عن وهم الثروة التي يحققها الخاتم الطلسم، فهي تروي قصة نظام ما قبل الحداثة، حيث يتزايد الطلب على بضائع بعينها، وهي في الحكاية حملة معروف التي ينتظرها الجميع، ويتحول الأمر إلى فقاعة تكبر وتضخم، لكنها لا تنفثئ في النهاية، وإنما ينجح المحتال في مسعاه، فتتحول كذبته إلى حقيقة بمساعدة السحر، ويعود بالثروة فيزدهر الجميع بازدهاره. تُقدم هذه

الحكاية انتصاراً مبكراً للرأسمالية وسط نظام إقطاعي ظهرت جوانبه السيئة، فأفسح الطريق أمام ظهور الرأسمالية وانتصار السوق منذ القرن التاسع عشر.

أما الدرس الأخلاقي الوحيد في هذه الحكاية فهو صراحتها، إذ تقول دون مواربة إن الجوائز لا تذهب لمستحقيها، وإن قيم الفضيلة لا تؤدي بالضرورة إلى الفوز بالمكافآت، باستثناء الفلاح الذي لقيه معروف في الحقل، وتزوج ابنته في النهاية. تختتم حكاية «معروف الإسكافي» حكايات ألف ليلة وليلة، لكنها غير موجودة في ترجمة جالان، على الرغم من أنها تشبه في كثير من جوانبها قصة علاء الدين والمصباح السحري، التي قدمها جالان. ولعلّه سمع حكاية معروف من مصدره السوري حنّا دياب، ثم بنى عليها قصة علاء الدين.

لكن اختتام «الليالي» بقصة معروف لم يكن اعتباطياً، وإنما يخدم أهداف شهرزاد في التأثير على السلطان شهريار حتى اللحظة الأخيرة، فشخصية فاطمة؛ تلك الزوجة الشريرة الظالمة المتجبرة، التي تتجنى على زوجها، تشبه في بعض سماتها شهريار الظالم، الذي كان يقتل زوجاته دون ذنب، غير أنَّ شهرزاد ظلَّت حريصة على تأكيد خصوصية شخصية فاطمة، فهي لا تمثل كل النساء، بل إنها حالة متفردة وصفتها شهرزاد بالبشاعة وسوء الخلق، في مقابل عشرات النماذج المضيئة الأخرى من النساء في «الليالي»، ومنهن دنيا ابنة الملك وزوجة معروف المحبة الصبورة العاقلة المتفهمة أيضاً، فقد أخذت خاتم زوجها، وأخفته عن الجميع حتى لحظة موتها، لأنها كانت تعي خطورة هذا الطلسم جالب الثروة والحظ. ولعلَّ شهرزاد قد ألمحت في هذه الحكاية إلى مقدرة المرأة؛ دنيا، على فهم قوة الخاتم وكيفية السيطرة عليها، وأنها الأحقُّ ربما بامتلاك الخاتم من معروف العاجز الضعيف، الذي عثر عليه بمحض الصدفة.

تعزز أفعال الطلاسم في «الليالي» معنى الشحنة السحرية التي تحملها الأحجار والأشياء الهامدة الأخرى، وتنشر البعد السحري للكلمة في اللغات الأوروبية. لقد حفَّز ظهور كتاب ألف ليلة وليلة باللغتين الفرنسية والإنجليزية الكتَّاب على محاكاة أسلوب «الليالي» في السرد الخيالي، ودفع بهم إلى تحرير الخيال من عقاله، فظهرت أحياناً قصص تحمل الكثير من المبالغات والمغالطات في تلك الفترة، بيد أنَّ تأثير

الحكايات لم يتوقف عند ذلك، بل امتد إلى ظهور توجه جديد نحو إضفاء نوع من الحياة والوعي على الجمادات.

كانت إضافة الأصوات المسموعة إلى المنتجات المتحركة والأدوات والدمى وحتى القطع النقدية، إحدى تأثيرات السحر في الحكايات على المجتمع الأوروبي، ففي بدايات القرن السابع عشر قام غيامباتيستا بازيلي؛ الشاعر في بلاط ملك نابولي، بإحياء المحيط الداخلي لأبطاله وضحاياه في حكاياته الخيالية، مقلداً بذلك الخيال في «الليالي»، ثم تبعه في ذلك المؤلف المسرحي الحاذق كارلو غوزي، نصير تراث مسرح الكوميديا ديلارتي [كوميديا الصنعة]، الذي قدَّم في حبكة إحدى مسرحياته خزائن تتكلم، وأشجاراً تصرخ، وفواكه تعبِّر عن رأيها، وكانت بعنوان: «حُبَّ البرتقالات الثلاث»، وقد حوَّلها بروكوفيف لاحقاً إلى أوبرا عام 1919.

ظهرت تلك الأعمال في البداية لتحاكي الأدب الشرقي الخيالي وتسخر منه، كي تعلن موقفها ضد الخرافة، لكنها أتت كذلك لتشبع رغبة القراء في أوروبا، الذين بهرهم هذا النوع من الأدب، وبينما ظهرت أجزاء «الليالي»، التي قدمها جالان في باريس تباعاً، كان جاكوب أنتوني هاملتون، وهو واحد من أوائل كتاب الأدب الخيالي في باريس، ينتقد تلك الموجه السائدة بين أدباء فرنسا ويسخر منها. ومع ذلك، لم يتورع عن إضافة الأشياء الناطقة إلى مسرحياته، فرأينا السحر يحرك الأمشاط، وأدوات المائدة، والقبعات، والمرايا، بالإضافة إلى الحيوانات الناطقة كالببغاء، والفرس المسحورة (انظر الفصل الثالث عشر).

واصل الجيل التالي من الحكائين استلهام «الليالي» عبر استخدام الجمادات المتكلمة في أعمالهم، فوظفوا السجاد، والساعات، وقطع الأثاث، لسرد مغامرات حميمة وخاصة. وقد كان كلود كريبلون؛ القاص الفرنسي الشهير، أحد الذين سخروا من «الليالي» في أعماله، ولاسيما قصته «الأريكة: حكاية أخلاقية، 1742»، حيث يحكي حكاية ماجنة على لسان الأريكة، كما استخدم الموضوع ذاته في حكايات أخرى مثل «صحن الحلاقة».

تشبه حكاية «الأريكة» في إطارها العام حكايات «ألف ليلة وليلة»، فثمة حفيد

شهريار؛ الملك شاهبهام الملول، الذي يطلب حكايات يتسلى بها، إذ لم يعد يجد أحداً في مهارة جدته شهرزاد في الحكي. وزوجته السلطانة لا تستطيع تلبية رغباته، فيصيح في أعوانه: «أريد أحداثاً غريبة؛ جنيات، وطلاسم، وخوارق، إنها الحقيقة الوحيدة الموجودة».

كان بطل قصة «الأريكة» شاباً لاهياً في السابق، لكن كثرة مغامراته ورعونته جلبتا عليه العقاب، فتحول إلى أريكة وردية اللون موشاة بالفضة، ولن يستطيع استعادة حالته البشرية الأولى إلا إذا تبادل الحب عاشقان نقيا القلب وهما يجلسان عليه، ويبدو واضحاً في هذه القصة تأثُّر كريبلون بتحول الشخصيات في حكايات «ألف ليلة وليلة»، حتى وهو يسخر من ذلك.

سار عدد آخر من الكتاب الفرنسيين على نهج كريبلون في كتابه «الحكايات الماجنة الخليعة» باستخدام شخصيات من الجمادات المتكلمة، ففي عام 1748 كتب أنطوان بريت حكاية بعنوان «الشطافة»، حيث يتحول البطل العاشق إلى شطّافة بعد أن سحرته الجنية الغاضبة غروسبيد، وزيادة في الانتقام منه، حوَّلت الجنية عضوه إلى إسفنجة، وقد ظلَّ على تلك الحال حتى بعد أن عاد البطل إلى حالته البشرية. ركب تلك الموجة كذلك الكاتب الشاب دنيس ديدرو في قصته «الجواهر الخفية»، التي ظهرت عام 1748، وهو عنوان يشير إلى نوعين من الجواهر، فثمة جوهرة حقيقية سحرية موجودة في خاتم أهداه أحد الجن للسلطان الشاب مانغوغول، فإذا قلب السلطان هذه الجوهرة جعلت فروج نسائه، وهي الجواهر الأخرى في القصة، تتكلم وتفصح عما تشعر به السيدات، فأخذ السلطان يقلب الجوهرة كلما زار واحدة من نسائه، اللواتي كان يعتقد أنه يعرفهن حقَّ المعرفة، وإذا بهن يفصحن بعمق عن أفكارهن ومشاعرهن تجاه السلطان وغيره من الرجال، دون مجاملة أو حياء.

ترى الباحثة الفرنسية آن دنيس أن قصة الجواهر تصب في مصلحة كل النساء، بما فيها من ظرف وصراحة في التعبير عن أفكارهن في مواجهة سلطة الرجل، وتؤكد أنها «بحث مدهش في موضوع الجنس، يطرح تساؤلات جوهرية حول الماورائيات وثنائية الروح والجسد على وجه الخصوص». لقد استقى ديدرو معرفته بالخواتم

السحرية من الثقافة الشرقية، ثم ربط الخاتم وسحره بالرغبات الإيروسية في استلهام واضح للحكاية الإطارية في «الليالي»، حيث يخرج السلطان شهريار وأخوه من القصر ويتركان المدينة بعد خيانة زوجتيهما، فيلتقيان بالجني وعروسه التي تغويهما ليمارسا معها الجنس، ثم تطلب من كلٍّ منهما خاتماً، تذكاراً تضيفه إلى مجموعتها من خواتم الرجال الذين عاشرتهم. يُوفر الاستشراق مساحة حرة لديدرو كي يمارس فيها مجونه بصراحة، ويمنحه ذريعة مناسبة لطرح جميع أنواع السلوك غير المقبول في مجتمعه، مغلفة بجاذبية الشرق وفتنته، غير أن وظيفة الاستشراق في عمل ديدرو لا تقف عند هذا الحد، فهو يختار موضوع الجواهر المتكلمة، لأنه يتضمن فكرة تبادل البضائع والممتلكات والجنس أيضاً، راصداً التحولات التي تحدث في المجتمع من حوله، حيث تُعامل بعض طبقات المجتمع معاملة الأشياء، فهي تباع وتشترى بالمال، وبخاصة النساء اللواتي يمكن شراء أجزاء من أجسادهن في نظام بدأ بتسعير كلِّ شيء في ذلك الوقت. كما يلفت ديدرو في هذه القصة النظر إلى تقبل حكايات ألف ليلة وليلة لرغبات النساء الجسدية، وطرحها دون حرج، ويقدم ديدرو هذا التحليل للمجتمع من حوله باستخدام أداة السرد المستخدمة في «الليالي» كذلك، وهي التأكيد أن لا شيء جامد في الحكايات، وقد يخفي الجماد قوة هائلة تظهر في أي لحظة.

استخدم الكتَّاب أداة الأشياء الناطقة ليمنحوا صوتاً لكل الأشياء المستخدمة في الحياة اليومية، مهما كانت تفاهتها، إذ تجد في حكاياتهم الحلي، والألعاب، وحافظات الدبابيس، والمغازل، والأحذية، والمعاطف وغيرها، وكلها تنطق بحكايتها مع بني البشر، وتعاني من حماقتهم ورذائلهم. تقول ماري جين كيلنر في قصتها «مغامرات حافظة الدبابيس»، التي نشرتها عام 1780: «ربما لم تفكر يوماً أن هذه الأشياء الجامدة حساسة لما يحدث حولها، لأنها عمياء وصمَّاء ولا تفهم». عادة ما تبدأ هذه الحكايات بولادة بطل القصة؛ الشيء الناطق، ونشأته في مكان ما يدعوه بيته، ثم يتعرض بعد ذلك إلى سلسلة من المغامرات في مواجهة أفعال البشر، فثمة قصة تتحدث مثلاً عن مغزل يقع عن طاولة السيدة حيث كان يعيش بكبرياء، ثم يتدحرج حتى يصل إلى قن الدجاج. تختلف القصص الإنجليزية في هذا

السياق عن مثيلاتها الفرنسية، فبينما كانت الحكايات الفرنسية تستنسخ الحكايات الشرقية مباشرة، بما فيها من أدوات وأثاث، حاولت الحكايات الإنجليزية أن تقدم درساً أخلاقياً من خلال الحكاية، وإن كان ذلك الدرس غامضاً أحياناً، فثمة قصة «مغامرات سوط» مثلاً، التي يظهر فيها عددٌ من الأولاد المشاغبين الذين يستحقون الجلد، وآخرون طيبون يستحقون الحلوى، بيد أن موقف الكاتب من جلد الأطفال لم يكن واضحاً تماماً.

تُعدُّ «ترنيمة عيد الميلاد» أشهر أعمال ديكنز وأكثرها شعبية، وقد كتبها عام 1843، ورصد فيها عودة البطل سكروج إلى طبيعته الخيِّرة الأولى، بمساعدة الأشباح التي تسكن بعض الأشياء المحيطة به. فالمصابيح المعلقة في الغرفة، ويد الباب، والمفاتيح، تتداخل كلها مع الأشباح التي تزور سكروج ليلة عيد الميلاد، لتريه خبث أعماله، لعله يستفيق ويرجع إلى سيرته الطيبة، ويذكرنا مشهد سكروج وهو يتصارع مع الروح الأولى ليجبره على الدخول تحت غطاء الشمعة بصور الجن المحبوسين في القماقم في حكايات «ألف ليلة وليلة»، غير أن الإطار العام الذي يحدد علاقة سكروج بعائلته وأصدقائه يتمحور حول المال والعمل التجاري الذي يملكه البطل والأوراق المالية والسندات والوصولات، وتشير كلها إلى علاقة عميقة بين قوة الطلاسم وأوهام الاقتصاد والتجارة في العالم الحديث:

«أيها الشبح، قال سكروج بصوت كسير، أخرجني من هنا.
قال الشبح: قلت لك إن هذه ليست إلا انعكاسات من الماضي، ماضيك أنت، فلا تلمني!
صرخ سكروج: أخرجني من هنا، لم أعد احتمل!
نظر سكروج إلى الشبح مرة أخرى فرأى وجهاً جمع كل الوجوه التي رآها هذه الليلة.
اتركني، أعدني إلى بيتي وانصرف عني!».

لاحظ سكروج في أثناء صراعه مع الشبح -إذا سمينا ذلك صراعاً، فالشبح كان خفياً ولم يقاوم سكروج بأي طريقة- أن ضوء الشمعة أخذ يشع بقوة أكبر، فاستنتج أن الشبح يسكن الشمعة الآن، فاقترب رويداً رويداً، وأخذ غطاء الشمعة وقلبه فجأة على رأس الشمعة.

حبس سكروج الشبح داخل الغطاء، لكنه لم يستطع إطفاء نوره تماماً، وظلَّ النور يتسرب من تحت الغطاء وينسكب على الأرض. لقد كان يعرف أنه مرهق جداً، فأحكم إغلاق الغطاء فوق الشمعة ليخلد إلى النوم، وفي تلك اللحظة شعر بدوار يسحبه بعيداً، فحاول أن يصل إلى السرير، وما إن وصله حتى غرق في نوم عميق.

(2)

يناقش الباحث الأدبي جوناثان لامب في إحدى مقالاته تحت عنوان «صرخة الأشياء المفقودة» عادةً انتشرت في القرن الثامن، وهي الإعلان عن الأشياء المفقودة على صفحات الجرائد والمطبوعات، حتى إن جوناثان وايلد أسس مكتباً خاصاً في إنجلترا للعمل في هذا المجال، فكان ينشر تلك الإعلانات، ويعيد الأشياء الضائعة أو المسروقة إلى أصحابها، وكان يستخدم صيغة المتكلم في الإعلان، إذ يتحدث الشيء عن نفسه، فيصف خصاله ومواصفاته تماماً كما يفعل طالبو الصداقة أو الباحثون عن عمل -الآن- على صفحات الجرائد. ويربط لامب هذا النوع من الإعلانات بظاهرة سرد الجمادات، التي شاعت آنذاك، إذ تتحدث الأشياء عن نفسها، فتقدم حكاياتها حلقة جديدة تربط بين امتلاك الأشياء فعلياً، والارتباط بها وادعاء ملكيتها.

منحت هذه الأداة في الإعلان استقلالية جديدة للأشياء بعيداً عن مالكيها، وأصبحت شخصيات منفصلة تتصرف وفق إرادتها، ودخلت هذه الشخصيات إلى الأدب الغربي وكأنها تمهد في ذلك الوقت لعصر الصناعة وما بعده، حين تغيرت القيمة المادية للأشياء إلى الأبد بدخول الآلات التي استبدلت القوى البشرية، ودخول مرحلة الإنتاج الرقمي لاحقاً. لقد قدَّمت هذه الشخصيات لمحة عن «نظام القيمة»، الذي ميَّز التنافس في أسواق الإمبراطورية.

يقرأ لامب تشخيص الأشياء واعتماد سردها في ضوء الأفكار الرومانسية عن التعاطف والمشاركة الوجدانية، التي بدأت مع فكرة التطهير عند أرسطو، ولكن على عكس التطهير لدى أرسطو، الذي يتطلب شعوراً متواصلاً بالشفقة والخوف لدى الشخص، يتطلب التطهير هنا المشاعر ذاتها، ولكن تجاه الآخرين أو تجاه الأشياء والظواهر. ويتضمن ذلك التماهي مع العذاب للوصول إلى غايات أخلاقية. ينسجم ذلك مع استخدام السحر للوقاية من المخاطر ودرء الشر، ويُغلف الأشياء بغلاف يدعو للتأمل مما يؤدي إلى تشخيص الأشياء موضوع التأمل. يُعرِّف إدموند بورك التعاطف في كتابه «البحث عن السمو والجمال، 1757» أنه «نوع من الاستبدال، إذ نضع أنفسنا مكان شخص آخر»، وقد أضاف كوليردج على ذلك في حديثه عن تأثير الأدب على الوعي وعلاقته بالتجربة، بقوله: «إنه تعليق إرادي لحظي لحالة عدم التصديق التي تُكوِّن الإيمان الشعري»، ويتطلب هذا التعليق لحالة عدم التصديق الاستسلام للكلمة المكتوبة، وهو فعل إرادي في رأي كوليردج. ترتبط نظرية كوليردج بأفكار عن الشغف والتعاطف تحديداً، وهي أفكار تطورت في أجواء وجدانية خاصة من جهة، وتداعيات حركة الإصلاح الاجتماعي من جهة أخرى.

يُعدد جوناثان لامب أربع مراحل من التعاطف في حديثه عن قصة «رحلات غاليفر»، مما ينسجم مع آراء معاصريه، ومع فريق الحيوانات والأشياء المتكلمة الموجودة في حكايات «ألف ليلة وليلة». المرحلة الأولى هي مرحلة التماهي الانفعالي مع الحيوانات وحكاية قصتها، كما يحدث في «الليالي»، التي تقدم عدداً كبيراً من حكايات الأبطال الذين تحوَّلوا إلى حيوانات. وتستخدم المرحلة الثانية التعاطف للبحث في قضايا أخلاقية تناقش حقوق الحيوان والعدالة السياسية، مثلما ظهر في رواية جورج أورويل «مزرعة الحيوان»، وكذلك في رواية ديك كنج سميث الشهيرة «الخنزير - الخروف، 1983». أما التيار الثالث من التعاطف فيوظف الخيال والمجاز للَّعب على أوجه الشبه بين الإنسان والحيوان، مثلما في قصة «ليلى والذئب»، أو «الجميلة والوحش». ويرتبط الشكل الرابع للتعاطف ارتباطاً وثيقاً بسرد الجمادات، الذي تحدثنا عنه، حيث ينغمس القارىء كليّاً في موضوع التعاطف، ليصل إلى

التماهي الكامل معه، ويسمي لامب هذا النوع: «الواقعية»، ويلخصه كما يلي: «أنا أعرفك تماماً دون تحفظ، ليس لأنني أشبهك، أو لأنني يجب أن أشعر بما تشعره، أو لأنني شديد القرب منك، بل لأنني أنتَ بالفعل».

يُعدَّ هانز كريستيان أندرسون أحد أهم الكتاب الذين استعاروا تقنيات «الليالي» في التعاطف، وقد قرأ له أبوه حكايات ألف ليلة وليلة عندما كان طفلاً. ومن هذا المنظور، يمكننا أن نقول إنَّ أندرسون كاتب واقعي، فهو يجتذب تعاطفنا عبر عدة حِيل. لقد كُتب الكثير عن حبه للمديح والتشجيع، وكيف تتحول هذه الرغبات إلى عوامل تسهم في نجاح قصصه واحدة تلو الأخرى.

يجتذب أندرسون تعاطفنا كذلك بأسلوبه المرح البسيط في الكتابة، وتصنعه اللامبالاة تجاه ما يحدث، أما تعاطفنا مع شخصياته فيقوم على عاملين؛ الأول، أنه يستعين دائماً بتحولات الجسد، أما الثاني، فهو إضفاء الحياة على الجمادات وتحويلها إلى كائنات فاعلة.

تمتلك المرآة السحرية في حكاية «ملكة الثلج» القدرة على «تقليص كل أنواع الخير والجمال، التي تنعكس فيها، فتحولها إلى أتفه الأشياء، أما القبح والشر فيتضخمان ويبرزان بكل وضوح». دخلت إحدى شظايا هذه المرآة في عين البطل كاي، فأصبح يرى القبح في كل شيء، فلم يلتفت لجمال الوردة، بل رأى الدودة التي تسلقتها، «وعندما أحضرت له جيردا؛ بطلة الحكاية، كتاب الصور، قال إنه لا يصلح إلا للأطفال. وعندما كانت جدته تحكي لهم الحكايات، بدا دائماً معترضاً على شيء ما... كان ذلك بسبب شظية الزجاج التي اخترقت عينه وقلبه وجعلته يعاند جيردا الصغيرة التي أحبته بكل جوارحها». لقد ملكت قصة «ملكة الثلج» كل جوارحي عندما كنت طفلة صغيرة، وبهرتني المغامرات التي قام بها الأبطال، وسحرني نبلهم وإخلاصهم لبعضهم. وحتى الآن، أرى أنها من أجمل قصص أندرسون، فتلك المرآة ليست ملكاً لملكة الثلج، وإنما تعكس القوة الخبيثة في نفسها، التي تقتل الحب وتجمد الحياة، فهي تُبدد فرح كاي وتفقده قدرته الإنسانية على التواصل مع الآخرين، فيفقد الوعي طاقته ومحتواه. يعلق إي إس بايت على هذه القصة بقوله: «لقد حيَّرتني قصة

أندرسون كثيراً عندما كنت طفلاً، لأنني لم أفهم رسالته، لكنه في الحقيقة كان يسعى إلى إخافتي أو إيذائي... لقد تسلل إلى قلبي كما تسللت شظية الزجاج إلى قلب الصغير كاي، وجعلته يرى العالم مخيفاً وكئيباً».

يشير دبليو إتش أودين؛ أحد المعجبين بحكايات أندرسون، إلى أن الأخير لا يكتب القصص الخرافية، بل يصوغ حِكماً وأمثالاً، ولذلك فليس ثمة نهايات سعيدة لحكاياته، وحكاية « ملكة الثلج» هي مثل لا ينسى عن فقد النفس بعد فقد الحب، ولكنها مثل «بياض الثلج» تحكي عن التجليات المختلفة للبشر؛ عن المرآة التي تعكس الطبيعة. تمتلك المرآة السحرية في القصة قوة خاصة، مثلها كمثل كثير من الأشياء في حكايات «ألف ليلة وليلة»، لكن أندرسون يحرك أشياء أخرى ويشخصها، فيتخيل ياقة قميص تقع في حب المكواة مثلاً، وقد لا تُقدم هذه الأشياء أي عمل سحري خارق، فيكون تأثيرها في الحكاية مملاً ورتيباً ولا تتميز عن غيرها من الأشياء الجامدة إلا بصوتها. إنه يبعث الحياة في المقصات والأمشاط والمصابيح والأزرار النحاسية. لقد شخَّص أندرسون شمعة، واخترع محادثة طريفة بين إبرة خياطة وشظية من زجاج، فقد اعتقدت الإبرة أن الأخيرة ماسة، ليكشف عبر ذلك بعض التجليات الاجتماعية، وبخاصة خداع الذات. وتقدم الإبرة نفسها بقولها إنها حلية ذهبية تخص إحدى السيدات، ويقع الحوار التالي:

> «بدأت إبرة الخياطة حديثها: لقد عشت في صندوق تملكه شابة جميلة. لقد عملت طاهية وكان لديها خمسة أصابع في كل يد؛ أصابع متناسقة ورائعة، لكن هذه الأصابع لم تكن تعمل شيئاً إلا إخراجي من الصندوق وإعادتي إليه.
>
> سألت شظية الزجاج: وهل كانت الأصابع لامعة؟
>
> ردت الإبرة: لامعة! بل كانت متعجرفة... لم يكن لها أي عمل سوى التفاخر والتباهي طوال اليوم!
>
> تنهدت الشظية وقالت: ونحن هنا نشع ونلمع طوال الوقت!».

تجلب كثير من الأشياء في حكايات أندرسون المصائب لنفسها، تماشياً مع التقليد الهولندي في الحكايات، الذي يسخر من حماقات البشر، فالشجرة الصغيرة التي تطمح أن تصير شجرة عيد الميلاد يُلقى بها إلى بيت النار، والشمعة المغرورة تحترق وتذوب، أما الجذع الطائر فيتحول إلى رماد بعد أن أحرقته عيدان الكبريت، وهكذا يتكرر الأمر دائماً وكأن الكاتب يكرر النكتة ذاتها كلَّ مرة. تقول الناقدة دينا بيرش في هذا السياق: «عالم أندرسون عالم حساس، لكنه مليء بالألم، ولا شيء في هذا العالم معفى من الطموح أو المعاناة».

يُعبر أودين عن قلقه من النتائج الأخلاقية التي ترسمها قصص أندرسون، نظراً لحدة الإسقاطات التي يستخدمها وكثافتها، ولاسيما في الحكايات العنيفة، فهي تدعونا إلى تخيل حياة الأشياء عن قرب، لنشهد تحطمها في النهاية، ويقول: «إن التآلف مع الحكاية نظراً لتكرارها يحول ألم الخوف إلى متعة خوفٍ يمكن مواجهته والتغلب عليه». يتساءل أودين عن مصير زوجة الأب في حكاية «بياض الثلج»، التي ظلت ترقص حتى الموت في حذائها الأحمر، وربما أيضاً عن قدمي كارين اللتين قُطعتا بفأس في حكاية «الحذاء الأحمر»، حتى تستطيع التوقف عن الرقص، وماذا عن اللصوص الأربعين الذين يقعون في براميل الزيت المغلي في خدعةٍ أعدتها مرجانة، إلى جانب الكثير من الرزايا التي انصبَّت على رؤوس أبطال حكايات «ألف ليلة وليلة»؛ الأشرار منهم والأخيار. يخلص أودين إلى أن الخطر الحقيقي يكمن في قصور القارىء عن فهم المعاناة الحقيقية التي يعيشها بطل القصة، الذي لا يعرف -بخلاف القارىء- النهاية السعيدة التي قد تنتظره آخر المطاف، لذلك لا يرى القارىء معاناة البطل على نحو واقعي، ولا تدعو القسوة في كثير من حكايات «الليالي» -بالتأكيد- إلى التعاطف مع معاناة الأبطال، لكنها تؤكد الاستمتاع بمجريات الأحداث. يتلخص تحذير أودين فيما يلي: «الخيال والمنطق، كلاهما ملكتان بشريتان لا تصلان إلى اليقين».

قد لا يكون تحريك العالم من خلال الإسقاط التعاطفي أخلاقياً، لكنه محاكاة لبنيته الأعمق، فالطفلة التي تعتقد أن دميتها تتحدث إليها قد تحركها الرغبة في رعاية هذه الدمية دون غيرها، وشدها إليها من عالم البضائع، عبر بناء علاقة خاصة معها، لكنها

تعكس أيضاً -كما يفعل كل الأطفال- عالم الكبار في حب الامتلاك. إن سرد الأشياء يؤسس لقصة الحياة المستقلة للمال، التي تتحكم بها البضائع والممتلكات.

الفصل الثاني عشر

حديث المال

«سكيلنغ: إليك أحدث المستجدات، ثمة متاجرة في معدل نقل البيانات، فإذا كنت لا تستخدم محول نقل البيانات لديك بكامل طاقته يمكننا أن نبيعه، فهو قابل لهذا الأمر، لكن الناس لا يفكرون في ذلك لأنه سلعة افتراضية. حسناً، إن إرنون يتعامل بالسلع الافتراضية».

لوسي بريبل، إرنون، 2009

استعار الكاتب شارلز غيلدون عنوان الترجمة الإنجليزية الأولى لحكايات «ألف ليلة وليلة»، وهو «أسمار الليالي العربية»، ليعنون به كتابه «الجاسوس الذهبي أو أسمار الليالي الأولى»، وقد أهدى هذا الكتاب إلى مؤلف «حكاية حوض الاستحمام»، الذي اقتبس منه شخصية العملة الذهبية المستخدمة في كتابه لانتقاد مجتمعه المعاصر.

ظهر موضوع سيطرة الذهب وتعاظم دوره منذ العصور القديمة، فالقطع الذهبية لم تكن موجودة على الأرض وفق الأساطير الإغريقية، وإنما سقطت في صورة وابل من الذهب على الأميرة «دناي» فأفسدها. يقول غيلدون إنه تساءل حول الأفكار التي طرحها الأفلاطوني الجديد توماسو كامبانيلا في كتابه «منطق الأشياء»، حيث قال: «قدّمت المصادفات حوادث تشير إلى أنَّ الأشياء تختزن الكثير من العقلانية وملكات الذاكرة والملاحظة والاستطراد». ويصف غيلدون كيف أخذ يستمع إلى همس القطع النقدية تحت وسادته حيث أخفاها، وهو بذلك يستخدم المجاز استخداماً حرفياً، مثلما فعل لاحقاً أصحاب الواقعية السحرية كماركيز، وأنجيلا كارتر، وسلمان

رشدي، ويضيف في ملاحظته عن قطعته الذهبية الأثيرة: «يمكن أن يُنطق الذهب الأخرس، ويخرس الثرثار...».

أسس غيلدون بعملته النقدية، التي كانت بطلة قصته، نزعة جديدة في عالم الأدب انضم إليها كثيرون، فاستخدموا هذه الأداة السردية الجديدة، التي خرجت من رحم المادية الجديدة. وقد يبدو في ذلك بعض التناقض، لكنه يظل متسقاً مع تطور فن الترفيه إبان ذلك القرن على أيدي فنانين كلوذر بورغ، الذي اخترع المسرح الميكانيكي المسمى إيدوفوسكون. ولا ننسى بالطبع عروض الفانتازيا المرعبة، التي كانت تعرض صوراً مخيفة متلاحقة تثير الرعب في المشاهد، لكنها تؤكد –في الوقت ذاته– طبيعة هذه الصور الوهمية. أما أهم سمات تلك الظاهرة المادية، فهو علاقتها الغريبة مع الزمن، فقد كانت تحوِّل الماضي إلى حاضر حي، مما يقلب فعل الاستعادة إلى نبوءة.

نشر جوزيف أديسون عام 1710 في مجلة «تاتلر» قصة بعنوان «مغامرات قطعة نقدية (شلنج)»، التي بدأها بما يلي:

> «رفع شلنج نفسه واتكأ على حافته، ثم استدار نحوي، وأخذ يروي لي بصوت فضي رقيق تفاصيل حياته ورحلة مغامراته، قائلاً: لقد وُلدت على سفح جبل في البيرو في قرية صغيرة هناك، ثم ارتحلت لاحقاً برفقة السير فرانسيس دريك إلى إنجلترا، وسرعان ما تطبعت بالثقافة الإنجليزية، فنُقش على وجهي رأس الملكة إليزابيث، وشعار البلاد على ظهري، وهكذا تسلحت بقوة جديدة وأخذت انتقل من يد إلى يد في طول البلاد وعرضها، وزرت أجزاء واسعة من العالم الجديد، الذي انتقلت إليه».

لم تكتمل سعادة شلنج بالتنقل من مكان إلى آخر فقد وقع في يد أحد البخلاء، الذي حبسه في صندوق مغلق فترة طويلة، مثلما يُحبس الجن في القماقم، حتى هجم بعض اللصوص على البيت وحرروه ليستكمل مغامرته من جديد.

نُسجت قصص أخرى عن النقود كذلك حول دينامية الجن في حكايات «ألف ليلة وليلة»، إذ تعتمد الحوادث على الصُدف وحدها، فقد واجه شلينج أديسون مثلاً أحداثاً لا يد له فيها تقلب الكارثة إلى نعمة، دون سبب ظاهر، لكن العناية الإلهية هي التي تتدخل هنا تدخلاً غير مباشر. يربط الناقد جريج أفينوجينوف بين هذه النظرة والنظريات السياسية للتجارة: «يرى حزب المحافظين أن التجارة نهر متدفق تعترضه أحياناً عوائق وتقلبات سياسية، ولا يمكن فهمها فعلاً إلا عبر نظريات آدم سميث والاقتصاديين أمثاله، لأن هذه النظريات تعيد تعريف الإنتاج والتوزيع والاستهلاك، بعيداً عن الذاتية المصاحبة لذلك النشاط».

ظهرت في القرن الثامن عشر قصص أخرى مشابهة كقصة «رومانا كلي»، حيث تشهد قطعة نقدية على شرور الطغاة واستبدادهم، كما قدَّم الكاتب والمحامي شارلز جونستون قصة «مغامرات جنيه»، التي يطرح فيها نقداً ساخراً عن مجتمع في عدة أجزاء كتبها تباعاً، بعد أن سافر إلى الهند، لكنه بقي منسياً بعد ذلك، ولم يبرز كغيره من الكتاب. وتحدثت النقود كذلك في مؤلفات توماس بريدجز كقصة «مغامرات ورقة نقدية، 1770»، التي قدَّمها في أربعة أجزاء، و«مغامرات جنيه واحد، 1819». استمر ذلك النوع من السرد حتى وصل إلى عالم النقد الافتراضي الجديد، الذي يخلو من قطع الذهب والفضة والنحاس، واتسع مع التوسع الإمبريالي والكولونيالي للدول الأوروبية في التجارة وتبادل السلع، ففقدت النقود ماديتها، ولم تعد تصلح شخصية مفضلة لدى هواة هذا النوع من السرد.

تنبع قيمة المعادن من خصائصها المادية المحددة، ومن الأبعاد الرمزية المنسوبة إلى هذه الخصائص، وفي المقابل تنبع قيمة الأوراق النقدية من خلال السلطة التي حدَّدت هذه القيمة، والثقة التي تمنحها جماعة المستخدمين لهذه الأوراق.

ظهرت أوَّل عملة ورقية في الصين عام 1375 تحت حكم سلالة مينغ، وقد حملت صورة كومة من القطع المعدنية يساوي عدد قطعها قيمة الورقة النقدية. وكانت مختومة بختم الإمبراطور، وقد سمَّاها الصينيون «المال الطائر»، وبالفعل انتشرت الفكرة من ذلك الوقت، وأصبحت مألوفة جداً، وطُبع المزيد من الأوراق النقدية، فتناقصت

قيمتها بقوة حتى عام 1425، حين جرى إيقاف طباعة النقود بسبب «فقدان الثقة في قيمتها»، مثلما يقول مدير المتحف البريطاني نيل ماكغريغر. أما الغرب، فظهرت الأوراق المالية فيه للمرة الأولى خلال حرب الاستقلال الأمريكية عبر المشروع المالي الرائد الذي قدَّمه جون لو لإقامة شركة الميسيسيبي في الفترة بين عامي 1716-1720، إذ طبع دولارات قاريَّة قبل أن يظهر الدولار الأمريكي، كما أصدرت حكومة الثورة الفرنسية شهادات أسهم وسندات وصكوك لتغطية الديون. لا يحمل أي نوع من أنواع الأوراق المالية قيمة في ذاته، بل إن القيمة تُضاف إلى الورقة المالية،بما تحمله من كتابة ونقوش على سطحها، تماماً كالطلاسم، وهي النقوش والرموز ذاتها التي تحوّل ورقة لا قيمة لها إلى عملة نقدية لها قوة شرائية. وإذا نظرنا إلى الدولار الأمريكي، سنجد الكثير من هذه الرموز الطلسمية، ولاسيما تلك المرتبطة بسليمان وبناء الهيكل؛ فالنجمة الخماسية الموجودة في خاتم سليمان تظهر على ورقة العملة الأمريكية من فئة ال50 دولاراً، أما فئة الدولار الواحد فهي رمز مهم للاتحاد، لذلك فإن هذه الورقة النقدية تحديداً تحمل عدداً كبيراً من الرموز المعروفة كعين الله الموجودة على قمة الهرم المبني من ثلاثة عشر حجراً، وكلها رموز تشير إلى نجاح الماسونيين منذ القرن السابع عشر في تشكيل نوع من الطقوس العلمانية والحكمة السحرية في آن على أرض العقلانية في الولايات المتحدة.

يُعدُّ ترميز المعلومات في التعاملات عبر الشبكة العنكبوتية أمراً حيوياً اليوم، إذ تستخدم الأرقام والرموز والحروف بصورة عشوائية لحماية التحويلات المالية. كما تستخدم نقوش خفية على الشريط المغنط للبطاقات الائتمانية، وقد رأيت في الإمارات العربية المتحدة بطاقات بنك HSBC وعليها رموز تتناسب والنصوص القرآنية التي تحرِّم الربا، فهل هذا تطور في الطلاسم التي تحمي من الشرور؟ تبقى السمة الجوهرية الأعمق للنقود هي انتقالها من مكان إلى آخر، فالنقود تتحرك عبر الزمان والمكان، وتنساب عبر العصور وحول العالم. يقول «الجاسوس الذهبي»، في قصة شارلز غيلدونز، عند نهاية خطابه: «في النهاية يا سيدي، أنا أكبر أبناء الزمن...»، فهو جني يظهر من الزمن السحيق، وقد ظلَّ محافظاً على طبيعته خلال ألف عام

قضاها حبيس المصباح، مثله كمثل ذلك الطلسم المشبع بالنقوش والرموز، المتنقِّل خارج الزمان والمكان والتاريخ، والمحتفظ بقوته داخله، دون أن يمنحها إلا بالاتفاق مع المالكين أو المستخدمين، الذين يُتناقل بينهم.

اختار المؤرخ جيمس بوكان عنوان «الرغبة المتجمدة» لدراسة حول معنى النقود، وهو يقول في أحد أجزائها:

> «تجسد النقود الرغبات، فهي تذيع أمنياتنا إلى العالم مهما كانت هذه الأمنيات غامضة أو تافهة أو عظيمة، فهي تُكافئنا مكافأة غير محدودة لا عبر قيمتها، وإنما بما تمنحه لنا من حرية الخيال واستحضار رغباتنا الفردية، وهذه العملية التي تتضمن الأماني والخيال تحدث ملايين المرات كل لحظة، وهي المحرك الأهم للحضارة. وهكذا، تحرك النقود البشر والأشياء ليبنوا المدن، ويخترعوا القطارات، ويزرعوا الحدائق، ويؤسسوا القوانين، ويخوضوا الحروب، ويتكاثروا لإعمار الكون».

يتبع بوكان في سرده هذا خطى «ألف ليلة وليلة» في الانتقال من الخيال والأماني إلى تعداد البضائع والنشاطات والمدن، ويقترب من السمة الربحية للطلسم في الحكايات.

تصيب الرموز السحرية الشيء الذي نقشت عليه، وبذلك فهي تشير إلى قوة أخرى بعيداً عن ذلك الشيء؛ قوة تضمن لنا الثقة بالشيء والإيمان بقدرته، وهو المعنى الذي تعكسه كلمة «رصيد»، ويعتمد ذلك في النهاية على طالب الإيمان. يميز الباحثون الإسلاميون والمسيحيون السحر الحلال عن الحرام بمصدره، لا الشكل الذي يتخذه، فقميص السلطان مراد الرابع يستمد قوته السحرية من القوى الطيبة المنقوشة عليه (آيات قرآنية)، أما الطلاسم الخبيثة في ألف ليلة وليلة (أدوات المشعوذين)، فتستمد قوتها من إبليس وأعوانه من المردة.

تعتمد قوة الطلسم على ثلاثة أركان؛ الأول، هو مانح القوة الخيِّرة أو الشريرة التي

يحملها الطلسم. أما الثاني فهو صانع الطلسم، الذي يرصده بالرموز المستدعية لتلك القوة، وأخيراً ثمة مستخدم الطلسم، الذي سيستفيد من القوة الكامنة فيه.

يلعب الملوك والرؤساء والمشاهير من الرجال والنساء أدوار الأنبياء والقديسين في الماضي من جهة أثرهم على الطلاسم، فهم يمثلون الآن المبادئ والأفكار التي تقوم عليها المؤسسة المصدرة للنقود. وعندما يسقط هؤلاء أو يفقدون ثقة الناس في أدائهم، يمكن أن ينهار النظام المالي للبلاد، وقد رأيت أسواقاً حول العالم تستخدم أوراق النقد من عهود سابقة للفِّ البضائع، لأنها لم تعد لها قيمة تُذكر. ومازلت احتفظ ببعض السكاكر من كمبوديا ملفوفة بأوراق مالية، كانت تساوي الكثير في وقت ما. لا شيء أسوأ وأكثر مدعاة للتأمل من عملة نقدية فقدت قيمتها.

(2)

تأثر الكاتب الألماني غوته بحكايات «ألف ليلة وليلة» عندما كتب مسرحيته الشهيرة «فاوست»، وقد قرأ غوته الترجمة الألمانية للحكايات التي قدمها ماكسميلان هابيشت 1825، واعتمد الأخير في ترجمته على نسخة جالان الفرنسية اعتماداً كبيراً، لكنه أضاف أيضاً حكايات أخرى من مصدر تونسي، وتوضح الباحثة كاترينا مومسن في بحثها «غوته وحكايات ألف ليلة وليلة، 1960» كيف شحنت «الليالي» غوته بشحنة سحرية بعد أن قرأها بالألمانية، على الرغم من أنه كان قد قرأها في طفولته باللغة الفرنسية للمرة الأولى. لقد منحته بنية الحكايات، وتعدد الأصوات فيها، المادة التي يحتاجها لبناء شخصية فاوست، وقادتاه إلى التفكير في جوانب جديدة للحداثة، وظلَّ يضيف مشاهد جديدة من الفانتازيا إلى مسرحيته ما بين يوليو 1827 ويناير 1828، ثم واصل عمله أواخرَ عام 1829، ولاسيما مشهد حديقة مُتع الإمبراطور، باستخدام تقنيات مسرحية محددة.

تقدم الشخصيات الأسطورية والخيالية وغيرها في لوحات فنية مبهرة، ويعلق المترجم ديفيد لوكس الذي ترجم فاوست وحررها بقوله: إن غوته أظهر في هذا العمل براعة نادرة في كتابة الشعر، وفي ذلك المشهد تحديداً يكتب الإمبراطور أول

ورقة نقدية.

يبدأ المشهد عقب انتهاء عرض الترفيه أمام الإمبراطور بدخول ميفيستوفيلس [الشيطان] وفاوست، حيث يلقي ميفيستوفيلس خطاباً أمام الملك، لكن الملك يقاطعه، قائلاً:

«أي حظ سعيد ألقى بك أمامي،
هل خرجت للتو من حكايات ألف ليلة وليلة؟
كن واثقاً أنك لو استطعت محاكاة مهارات شهرزاد
في الحكي، فسيكون لك عندي جزاء عظيم
سأعتمد عليك عندما تضجرني الأيام
كما تفعل عادة».

يحتل غوته في هذه الأبيات موقع السلطان شهريار في طلب الحكايات من شهرزاد، لكنه يستدعي كذلك المقاربة بين نسج الحكايات والمعجزة التي ستحدث فيما بعد، وهي استخدام الأوراق النقدية في الدفع للمرة الأولى.

يدخل أحد الموظفين بعد ذلك يتبعه كبار موظفي البلاط كوزير المالية ومستشار الإمبراطور، ليعلن بسعادة أنَّ الجيش قد استلم مستحقاته، وهدأ الجنود وعادوا إلى قواعدهم، وتلقى أصحاب العقارات ريع ممتلكاتهم، ثم يصف المستشار تلك الأعجوبة، قائلاً:

«هذه الورقة العجيبة
قلبت فقرنا إلى ثراء».

ثم يقرأ المستشار الإعلان:

«فليعلم الجميع،
هذه الورقة التي بين أيديكم تساوي ألف قطعة ذهبية».

ويُذكِّر وزير المالية الإمبراطور بما فعله، قائلاً:

«وزير المالية: لقد كتبتها بنفسك يا سيدي في أثناء الاحتفال... لقد
وقّعتها، واستطعنا بسرعة
خلال الليل أن نطبع منها الكثير».

نعلم لاحقاً في حوار بين وزير المالية وأحد الموظفين أنَّ المجتمع عاد إلى حالته الطبيعية، وفتحت المتاجر أبوابها، وعادت الأسواق تعجُّ بالناس، وامتلأت المقاهي والحانات بزوارها من جديد. لقد قرأت هذه المسرحية مرة أخرى عام 2008 في أثناء الأزمة المالية العالمية، عندما كان وزراء المالية ومدراء البنوك يُصرحون واحداً تلو الآخر بالخسائر المالية والديون المستحقة والقروض التي عليهم طلبها لإنقاذ البلاد، بسبب الاعتماد على بطاقات الائتمان وحدها. وعندها بدا لي مشهد غوته ذلك نوعاً من الكوميديا السوداء، التي تنبأت بما يحدث الآن بالفعل.

يقول ميفيستوفيلس:

«هذه الورقة المالية ستستبدل الذهب واللؤلؤ، يا لها من راحة، سنحمل
هذه الورقة ونستمتع بالحب والخمر وكل ما نرغب فيه»

فيجيب وزير المال:

«لن يكون ثمة نزاع ولا صراع يا سيدي، كم أحب أن يكون زملائي
من السحرة لا الموظفين».

لقد فُتن غوته بشكل السرد الشرقي وبنيته وأدواته السحرية، ووجد فيه المحيط المناسب لتقديم أعجوبة النقود الورقية في أوروبا، واستخدم العلاقة بين طلاسم «الليالي»، وهي سحر شرقي غريب، والسمة الشيطانية الافتراضية للنقود الحديثة،

فعرض في مسرحيته الطبيعة الفنتازية للنظام النقدي الحديث، مُغلفاً كل ذلك بالسخرية في استلهام واضح لروح «الليالي».

حلّق هذا الكتاب إلى عالم الأوراق النقدية والبنوك الافتراضية والمعاملات المالية على الشبكة العنكبوتية، ومن الجوهر المحسوس والملموس إلى الافتراضي الزائل العابر. تُحوّل الجوهرة المرصودة، أو القميص المنقوش بالأدعية لتوفير الحماية، الأماني والرغبات إلى شيء مادي ملموس، وهو الهدف الأساسي من صناعة القميص ورصد الجوهرة. أما النقود الورقية وبطاقات الائتمان، وبوضوح أكبر، المعاملات البنكية عبر الإنترنت، فجميعها نقود غير ملموسة، لكنها متداولة في كل مكان لامتلاك السلع والخدمات. ومن هذه النقود أيضاً النقود الافتراضية OMC، وهي وسيلة قانونية مقبولة في كثير من العوالم الافتراضية، مما يشجع بعضهم على استعمالها في غسيل الأموال. لقد كان غوته بعيد النظر فعلاً عندما سخر من النظام المالي الجديد، ورأى فيه جانباً سحرياً، من حيث الطاقة التي يحفزها، وجوهره الشيطاني.

(3)

ازدهرت القصص التي تحكي عن الأشياء الجامدة في الأدب القوطي الإمبريالي، بعد ظهور السلع التي جاءت من الشرق عن طريق التجارة، وقد صاحبتها حكايات الجن والشياطين، الذين يتلبسون الأشياء، فانعكس ذلك على حكايات الأشباح، كقصة «قدم القرد، 1902» للكاتب إم آر جيمس، حيث يعيش إنسان حي في لوحة هامدة على الجدار، وكذلك قصة «صَفِّر، وستجدني إلى جانبك يا صديقي» للكاتب ذاته، التي تُصوِّر صفارة مسحورة.

حفل هذا النوع من القصص القوطية بالأشباح والأرواح العابرة للزمان والمكان، والباثة للرعب في أي مكان تحل فيه، ولاسيما المتاحف، حيث المومياوات، والطلاسم القديمة، وتماثيل القدماء. وتنطبق هذه القدرة السحرية على كثير من أدوات حياتنا اليومية، الآن، وإن لم نعد نرى فيها سحراً يستوجب الدهشة أو خوارق تستحق الاهتمام، لأنها من صنع العلم وحده، ولكن إن نظرنا إلى هواتفنا النقالة، والحواسيب

التي نصطحبها، وأجهزة قياس ضغط الدم، وحتى الصور والأفلام المرسلة من جميع أنحاء العالم عبر الهاتف النقّال، فسنجدها جميعاً ظواهر أقرب ما تكون إلى السحر المعيش يومياً. وبينما نسير في حياتنا اليومية العادية، يقوم صانعو الأفلام والفنانون والكُتاب بالتقاط هذه الروابط الغريبة ليضعوها أمامنا كي نتأملها، وليس مفاجئاً أن كتب سلسلة هاري بوتر، والأفلام التي جسدتها في عالم مليء بالسحر والأعاجيب، قد حازت على إعجاب الكبار قبل الصغار. فكرت وزارة الداخلية البريطانية، عام 2010، في تطبيق مصادرة الهواتف النقالة، وأجهزة الموسيقى المتنقلة، عقوبةً على السلوكات المخالفة للقوانين الاجتماعية، وقد تكون تلك العقوبات رادعاً مناسباً أكثر من أيٍّ نوع آخر، لأن استثمار أفراد مجتمعاتنا في هذه الأجهزة أصبح الآن متجذراً. من هنا، يمكننا العودة إلى فكرة أنَّ الألعاب والطلاسم تستشرف المستقبل مقارنة مع الآثار والتذكارات التي تحدثنا عن الماضي، ولذلك استحوذت «الليالي» على اهتمام القراء في القرن الثامن عشر حال ظهورها، لأن موتيفاتها انطبقت على تجربة الحداثة التي كانت في طور التشكل آنذاك.

فُتن القراء، ظاهرياً، بالأجواء الخرافية الغريبة و«الرجعية» في حكايات «ألف ليلة وليلة»، لكن الخيال في الحكايات أعاد –تحت هذه الجاذبية السطحية– إلى الأذهان صورة الشرق، بما فيه من ثروات، واستبداد، وعادات دينية، وتقاليد مختلفة في الجنس والعلاقات اليومية. وقد حفَّز كل ذلك ردود أفعال ساخرة ظهرت في الأدب والفن. لقد تحوَّل الشرق الرائع إلى حلبة مفضلة للعقلانيين، حيث تنبت للعقلانية أجنحة من الخيال لتحلق بها.

الجزء الرابع

حفلة تنكرية شرقية

الفصل الثالث عشر

شوارب بديعة: تهريج هاملتون وتمثيل فولتير

«لا يولد البشر مرة واحدة -يوم تلدهم أمهاتهم- وحسب، فالحياة ترغمهم على أن ينجبوا أنفسهم».

غابرييل غارسيا ماركيز، الحب في زمن الكوليرا، 1985

(1)

عُرضت أوبرا «هكذا هنَّ النساء» أول مرة في فيينا، في يناير من عام 1790، وكانت آخر تعاون بين موزارت ولورنزو دابونتي. ويقنع فيها الفيلسوف العجوز دون ألفونسو شابين باختبار إخلاص خطيبتيهما دورابيلا وفيرودليجي، باستخدام خدعة السرير التقليدية، إذ يجري استبدال أحد الشريكين بشخص ثالث، وهي أداة درامية وُظِّفت في كثير من حكايات «ألف ليلة وليلة»، وقد وظفت في هذه المسرحية ضمن قالب شرقي هزلي، للسخرية من موجة الهوس بالأجواء الشرقية التي سادت أوروبا عدةَ عقود. يظهر الشابان من جديد على خشبة المسرح وقد تنكرا في زيٍّ شرقي مهيب، وشوارب ضخمة تخيف الخادمة ديسبينا عندما تفتح لهما الباب. كانت الشوارب علامة على الغريب في ذلك الوقت، فقد اعتاد الغربيون حلق لحاهم وشواربهم، وبدا كل من لا يتبع ذلك التقليد غريباً ومن ثقافة أخرى، مثلما وُصف «روبنسون كروزو» حين نبت له شاربان كثيفان، بعد أن بقي في الجزيرة مدة طويلة:

«لقد نبت له شاربان محمديان كثيفان»، نسبةً إلى النبي محمد [عليه الصلاة والسلام] والدين الإسلامي عامةً [!!!]. ظنّت الخادمة أنهما من رعايا الإمبراطورية العثمانية، في البلقان أو تركيا، لكنهما يقولان في النهاية إنهما من ألبانيا، وهي أقرب أجزاء العالم الإسلامي إلى إيطاليا.

يتقرب أحد الرجلين (غوغليلمو) من المرأتين في حوار ساخر، محاولاً إقناعهما بما لديه من مغريات:

«انظرا إلينا
تحسسانا
تأملا ما لدينا
نحن مجنونان، لكننا فاتنان
نحن قويان شديدان
ألا تريان العينين والقدمين
ألا تريان هذين الأنفين الجميلين
وتلكما الشاربين البديعين؟
إنها رمز الرجولة ورسول الحب»

(الفصل 2: الجزء 2).

يعكس هذا المشهد التقليد المتعارف عليه في تغزل المغني بذاته Singer's Praise، حين يحتفي البطل هنا بجماله لا جمال المحبوبة، لكنه يطلب من المحبوبة أيضاً أن تنظر إليه بتمعنٍ، بعيداً عن الزي الشرقي الخادع والشاربين الكثين، لعلها تتعرف على خطيبها المقنع، غير أنَّ الفتاتين تخفقان في التعرف إلى الرجلين خلف الزي التنكري، وتدركان جهلهما في النهاية.

يحرك هذا النوع من الإدراك الأحداث في الحكايات الخرافية نحو النهاية السعيدة، ففي حكاية سندريلا –مثلاً– يتبين الأمير حقيقة سندريلا، بعيداً عن شخصية الخادمة

التي تعيش مع زوجة أبيها، وتنتهي القصة بزواجه بها. أما أوبرا «هكذا هنَّ النساء»، فيُستخدم فيها التنكر أحياناً للتحذير من عواقب الانخداع بالمظاهر، لأن المظاهر تعكس في بعض جوانبها تحيزاً وأفكاراً مسبقة، وهو ما جرى مع الفتاتين، فقد وقعتا في فخ الغواية الشرقية تحت تأثير الزي التنكري للخطيبين. يطرح موزارت وديبونتي في هذا العمل مسألة تبدل القيم وتحولها في العلاقة مع الآخر تحت تأثيرات محددة (لا بد أن نشير في هذا السياق إلى أن الرجال في العصر الفيكتوري أخذوا يطلِقون شواربهم بكثافة، بعد عقود قليلة من زمن هذه المسرحية).

أشاد إدوارد سعيد في آخر مقالاته «الأسلوب المتأخر» بعمل موزارت هذا، ولاسيما المشهد الذي تحدثنا عنه، وهو أمر غير متوقع بالنسبة إلى مشهد قد يراه بعضهم استشراقياً مهيناً، غير أن سعيد يهتم أكثر بالشكوك التي يثيرها المشهد حول مسألة ثبات الهوية، ويرى أن المشهد يقدم رؤية عميقة للنفس البشرية، ويدعو إلى فهم الذات والآخر. يقود هذا الاهتمام بتدفق الذات، فضلاً عن إحساس سعيد أنه رجل ينتمي إلى كل مكان لا إلى مكان محدد، إلى الإعجاب الدائم بالكتاب الذين يحاولون سبر أغوار التناقضات الإنسانية، وتحوُّل المشاعر من حال إلى حال كبروست وكونراد. تُقدم هذه المسرحية أبطالاً يسلكون طرقاً مختلفة عما اعتادوه، فيتخلون عن مبادئهم أحياناً، ويخوضون تجربة الفوضى والانفلات، لتقول لنا إنَّ هويَّة الإنسان متقلبةٌ متغيرة مثلما الأشياء الأخرى في العالم الحقيقي.

يُعبر سعيد عن إعجابه -كذلك- بالنسخة الحديثة من أوبرا «اختطاف من جناح الحريم» لموزارت، التي أعاد المخرج بيتر سيلارز إنتاجها في صورة عصرية، حيث يظهر بطله دون جيوفاني مدمناً على المخدرات، ويثمن سعيد أسلوب المخرج في تسليط الضوء على قدرة البشر على التحوُّل والتقلب، بقوله:

> «لقد أبدع سيلارز حين التقط الفجوة التي تتخلل مركز النفس البشرية، وهي فجوة تسمح بسلسلة لانهائية من التبدلات مادامت هذه التبدلات متسقة داخلياً في نماذجها وتحولاتها».

إنها التحولات التي تقود إلى اختبار الحرية الفكرية والتحليق مع الخيال. ترفض الإنتاجات الحديثة من أوبرا «هكذا هنَّ النساء» النهاية السعيدة الوادعة ختاماً لهذا العمل الموسيقي، فقد اكتشف الأبطال أشياء جديدة عن أنفسهم زعزعت إحساسهم بالفضيلة والرضا عن الذات، بعد أن خبروا وعياً جديداً غيَّرهم إلى الأبد.

يجري الكشف عن مفهوم الآخر وتحديثه عبر أمثلة الإسقاط وتبادل الهوية هذه: فالحاجز بيننا وبين الآخرين، المبني على افتراض «أنك الآخر»، يمكن أن يتغير بالنظر إلى التاريخ. ويؤكد سعيد أن تحوُّل الذات ونفيها عن بيئتها يفتح المعاني: «يعي معظم الناس ثقافة واحدة، وبيئة واحدة، ووطناً واحداً، لكن المنفي يعي اثنين على الأقل، وترفع هذه الرؤية المتعددة درجة الوعي بالأبعاد المتزامنة، أما العادات اليومية والأنشطة في بيئة المنفى الجديدة، فتعمل حتماً ضد ذاكرة الأنشطة ذاتها في بيئة أخرى».

لقد ازدهر خطاب سردي مزدوج بعد ظهور حكايات «ألف ليلة وليلة» في أوروبا: سردٌ استشراقي ساخر سمح للكتاب والفنانين، ولاسيما في عروض الأوبرا، أن يسخروا من غواية الشرق وفتنته، وأن يكشفوا في الوقت نفسه خواء هذه الافتراضات. إن تدفق الذات البشرية الذي وصفه سعيد لا يتوقف عند حدٍّ، فتحطيم الحواجز التي تعيق الذات يمتد إلى تحطيم حواجز أخرى كذلك.

(2)

يعد أنتوني هاملتون أحد المفاتيح المهمة في رحلة حكايات «ألف ليلة وليلة» إلى أوروبا، فقد عاش هاملتون ما بين عامي 1645-1720، وكان جندياً إيرلندياً من أبناء الطبقة الأرستقراطية المهمشين، وخدم كذلك في البلاط الملكي، وقضى معظم حياته في المنفى، وهو الظرف الذي يراه إدوارد سعيد ضرورياً لخلق وعي متعدد، كما حارب في إيرلندا مع فرقة الفرسان في معركة بوين، ثم تبع الملك جيمس الثاني إلى فرنسا حيث استقر فترة طويلة، وكتب باللغة الفرنسية قصصاً لتسلية سيدات الطبقة الأرستقراطية بالدرجة الأولى، فجمعت كتاباته بين أدب الترفيه الفرنسي في أواخر القرن السابع عشر، والعقلانية الساخرة، وكذلك القوطية الأرستقراطية الإنجليزية.

تكشف سيرة هاملتون الأدبية عن تلاقح بين فرنسا وإنجلترا وحكايات «ألف ليلة وليلة» يكمل تقليد الحكاية الخرافية، الذي أسسه شارلز بيرولت، ومدام دالونوي، وديلو بيرت، وصولاً إلى هوراس والبول، الذي كتب بعض الحكايات على نسق «ألف ليلة وليلة»، وأخيراً وليام بيكفورد، الذي كان يمت له بصلة قرابة. وُلد بيكفورد وترعرع في إنجلترا لكنه اختار على غرار هاملتون أن يكتب بالفرنسية، بيد أن أسبابه كانت أقوى من أسباب سابقه، فقد درس على المستشرقين الفرنسيين الذين أسست ترجماتهم للُّغة المستخدمة فيما بعد لدراسة الأرابيسك.

أثر هاملتون في عدد من الكتاب اللاحقين الذين قرأوا كتاباته بلغته الأم أو ترجماتها إلى لغات أخرى، فقد اعترف غوته بفضل هاملتون وإلهامه له عندما كتب مسرحية فاوست، ولقد ترجم ماثيو لويس (1775-1818)، في إنجلترا، قصص هاملتون، وأكمل عدداً آخر من قصصه التي توفي قبل أن يُتمها، غير أنه لم يوفق في ذلك، فقد كان هاملتون كاتباً تجريبياً جريئاً ابتعد عن التقليدي والمألوف، أما لويس فكان أقرب إلى الأدب التقليدي آنذاك، وقد كتب في إحدى تعليقاته: «يُقال إن هاملتون كتب حكاياته في مقاربة ساخرة لحكايات (ألف ليلة وليلة)... لكني لا أصدق مثل هذه الادعاءات، فقد كان لدى هاملتون ذوق أدبي رفيع يربأ به عن تذوق حكايات تعج بالخيال الشرقي ذي الأسلوب البدائي البسيط».

يُعرف هاملتون اليوم –أكثر ما يعرف– بالمذكرات التي كتبها عندما كان في ضيافة الدوقة دومارينا، وقد سخر فيها من صهره الدوق دي جرامونت، ونشرت هذه المذكرات عام 1713، ولقيت نجاحاً كبيراً لدى القراء والنقاد، ثم ترجمها إلى الإنجليزية ونشرها هوراس والبول عام 1772، وترجمها السير والتر سكوت مرة أخرى، وكتب عنها ما يلي:

«إن (تاريخ جرامونت) عمل مميز وفريد لا يضاهيه أي عمل آخر إلا رواية (تاريخ جيل بلاس) للكاتب آلان رنيه ليزاج، التي تعرض معرفة واسعة بالعالم، وفائدة عامة، بأسلوب حيٍّ جذاب وساخر أيضاً. لقد

احتلت (مذكرات جرامونت) قلوب القراء دون منازع، إنها عمل ممتع ومتكامل».

ينطبق الوصف ذاته على حكايات هاملتون الشرقية أيضاً، فهي حكايات ممتعة بكل ما فيها، ألَّفها رجل يعرف الكثير عن دهاليز السلطة، ومؤامرات القصور، وفضائح الأمراء والأميرات داخلها. كان هاملتون آخذاً في تطوير أسلوب السخرية الأدبي، قبل أن تظهر ترجمة جالان لحكايات «ألف ليلة وليلة»، حين كانت الحكايات تُنقل شفهياً على ألسنة الرحالة والمستشرقين، وتعامل مع مادة الحكايات على طريقة الكوميديين الباروكيين أمثال سرفانتيس أريزوتو. لكن هاملتون سخر من مخزون العجائب في «الليالي»، عوضاً عن السخرية من آلهة الإغريق، وكذا من شكل «الليالي» الحكائي، فقدَّم لسيدات المجتمع الراقي الفرنسي سلسلة طويلة من الحكايات المتشابكة، التي تعجُّ بالمجوهرات، والوحوش، والأعاجيب الحادثة في بلاد السحر البعيدة. واستعار موتيفات الليالي دون تردد، ليقدم حيوانات متحوِّلة عن بشر، تشير برؤوسها وأعينها لكنها لا تتكلم، ومفاجآت لا تحصى في حوادث غير مبررة، تنتهي نهاية سعيدة أحياناً، ونهاية مأساوية أحياناً أخرى، ضمن مفهوم مشوش للعدالة. يقول في إحدى تلك الحكايات: «صدر أمر بإحراق الساحرة أم شيث، لكن هذا الأمر لم يتحقق، لأن الساحرات في ذلك الزمن كنَّ قويات، ولم يسمحن بذلك، على النقيض من ساحرات اليوم».

حشد هاملتون في حكاية: «الأميرة زهرة أيار: حكايةٌ شركسية، 1703» كلَّ أنواع العجائب الموجودة في «الليالي» وأكثر، فالأميرة تملك عينين ساحرتين تقتلان بالفعل أي رجل ينظر إليها، وتسبب العمى لأي امرأة. أما بطل القصة، فيحارب عدداً لا نهائياً من الوحوش، والأفاعي، والفيلة، في معركة واحدة، وينتصر عليها جميعاً بالنفخ عليها نفخة قوية تبعثرها. كما يضيف بالطبع عدداً من موتيفات التحوُّل، والموت المفاجيء، والإدراك، وغيرها. ويختتم هاملتون بهذه الحكاية ترجمته لحكايات «ألف ليلة وليلة»، حين تتقدم دنيازاد لتوقف سيل الحكايات التي تقصها أختها شهرزاد،

وتحتال على الملك شهريار للعفو عن شهرزاد بعد أن سئمت من حكاياتها ليلة إثر ليلة.

ونظراً إلى ما سبق، نجد أنَّ من غير المستبعد أن يكون هاملتون قد ترك بعض الحكايات دون نهاية محددة تربطها بالحبكة الأساسية، كي يبقي القارىء معلقاً في الهواء، فهو يقول إنه كتب حكاياته «بهدف لفت الانتباه إلى سخف حكايات ألف ليلة وليلة...»، وكذلك فعل فولتير لاحقاً، وهو أحد المعجبين بهاملتون، فقد ترك بعض الحكايات معلقة دون إكمالها، لتتلاشى من تلقاء ذاتها، مخلفة تأثيراً كوميدياً واضحاً.

ورغم السطحية المقصودة في حكايات هاملتون، فإنها مدعومة بتيار نقدي اجتماعي وأدبي، استفاد منه كتّاب لاحقون في طرح خط سياسي واضح كفولتير، وتقول الناقدة روث كلارك عن تأثير هاملتون الواضح في أعمال فولتير: «لقد استفاد فولتير من أسلوب هاملتون في القص، والخبث اللطيف الذي نسج به السرد، بالإضافة إلى السخرية المغلفة بالاستنكار، التي سادت أجواء حكاياته، فهي سخرية لا مبالغةَ واضحةً فيها أو تحفظ في الآن ذاته».

لقد وهب التنكر الشرقي للكتّاب منظوراً جديداً ساخراً، يطلون منه على عورات مجتمعهم ونواقصه. يعلق أحد المحررين المجهولين لحكايات «ألف ليلة وليلة»، وربما كان ذلك الشخص جالان ذاته، بقوله: «كانت معظم الملكيات في الشرق استبدادية جداً، فلم يشعر الناس هناك بالحرية، لذلك ابتكروا هذا النوع من السرد، ليخاطبوا حكامهم دون أن يعرضوا حيواتهم للخطر، فقد عامل هؤلاء الحكام رعاياهم معاملة العبيد، دون أن يسمحوا لهم بالتعبير عن آرائهم». وهكذا، استعار الغرب لباس الشرق لينظر إلى نفسه بوضوح أكثر، وهذا ما فعله فولتير في أعماله.

(3)

كتب فولتير مسرحية شعرية عام 1763 بعنوان «ما يسعد السيدات»، تظهر فيها البطلة الكريهة وقد تحولت إلى سيدة شديدة الجمال عندما تتحصل على ما تريد، وتملك هذه السيدة موهبة شهرزاد وذكاءها في الحكي وسرد القصص الخرافية

السحرية، لتعكس موهبة فولتير ذاته في هذا السياق، وهو يقول على لسانها:

«لقد نسوا الأرواح والجنيات
وحكَّموا العقل وحده، فلا بد أن تكون القصص حقيقة
لكن القلب يملُّ في هذا العالم الباهت
حيث لا يمكن كسر المنطق
وحيث تسود الاستقامة والصواب
صدِّقني إذا قلت: قد تكون الأخطاء مطلوبة أحياناً».

لقد تعلَّم فولتير كيف يستعمل الأخطاء من الفانتازيا والحكايات الخرافية وأسلوب «ألف ليلة وليلة» بصورة مدهشة، فاستعار منها أدوات السرد، وطورها في «الأدب الفلسفي»، كاستعارته نبوءات الأحلام، والمصادفات غير المبررة، والكوارث الغريبة، والعجائب غير المتوقعة، والاستنتاجات العلمية والميتافيزيقية وغيرها. كما وظَّف شخصيات مثيرة في حكاياته كالجن، والأقزام، والعمالقة، والأميرات فائقات الجمال، والسلاطين والوزراء الماكرين. واستعان بمجموعة من الأزياء الباذخة، مما يناسب أجواء الترف والرفاهية في القصور، وقد اختارها مسرحاً للأحداث، ولم ينس أن يبرز دور العناية الإلهية ومواجهة القدر في بعض أجزاء فلسفته.

استخدم فولتير كل ذلك ليسخر من الأفكار التي تحملها مادة «ألف ليلة وليلة»، معتمداً على حط جمهوره من قدر هذا النوع الأدبي (كما أوضح هاملتون سابقاً)، فضلاً عن ازدراء الجمهور الغربي تفاصيل الحياة في الإمبراطورية العثمانية عموماً. كتب فولتير حكاية (ميكروميغاس)، وهي قصة تنتمي إلى الخيال العلمي، وتتناول كائناً فضائياً يزور الأرض للمرة الأولى، ويشير فيها فولتير إلى أولئك الذين يظنون أن عالمهم هو العالم الوحيد، وأنهم يمتلكون المعرفة وحدهم دون غيرهم، في نقدٍ واضح لجهل المجتمعات الغربية بما وراء حدودها، واستعلائها على الثقافات الأخرى، فأصبح بذلك النصير الأول للحكاية التنويرية، أو «الخرافة العقلانية»، التي تُقدم رسالة قوية

مغلفة بالفكاهة، ولذلك انضم إلى محبي الأدب الشرقي. كتب فولتير يقول: «يعلمنا التاريخ من هم البشر، لكن الخرافة تعلمنا كيف يجب أن يكونوا».

أصبح القدر الذي يحرك الجميع بقواه الخفية، من السلطان الذي يقتل زوجاته في الحكاية الإطارية إلى سليمان الذي يحبس الجن في القماقم، الموضوعَ المفضَّل لدى فولتير، واختار شكلاً لاذعاً من أشكال الحكاية الشرقية، ليكون حلبة لأسئلته حول العناية الإلهية، مثلما جاء في أشهر تعبير عن فلسفته؛ روايته «كانديد، 1759».

كانت حكاية «زديج» أو القدر من أوائل القصص الخرافية القصيرة التي كتبها فولتير، وأسست له شعبية واسعة لدى القراء، وقد كتبها عام 1746، ونشرها عام 1748؛ أي قبل عقد تقريباً من كتابة رواية «كانديد»، لكنها تشترك معها في عدد من المواضيع الأساسية، وإن بسخرية أكثر حدة، سُلِّطت في مجملها على المصير المحتوم، وحرية الإرادة، وتصاريف الأقدار، والاستبداد، والفساد، والنفاق الاجتماعي والسياسي، وغيرها. تبدأ قصة «زديج» مباشرة بتقديم الأجواء الشرقية، فثمة مخطوط يصل إلى السلطان وعليه التاريخ الهجري الإسلامي، ثم يخبر فولتير القارىء عن هذا المخطوط، قائلاً:

> «لقد كُتب أولاً باللغة الكلدانية القديمة، التي لا أعرفها، ولا أظنكم تعرفونها أيضاً، ثم تُرجم بعد ذلك إلى العربية ليستخدم محتواه في الترفيه عن السلطان المبجل أولوغ بيغ، كان ذلك تقريباً في الفترة ذاتها، التي بدأ فيها العرب والفرس بكتابة (ألف ليلة وليلة) و(ألف يوم ويوم) إلى آخره. لقد كان السلطان يفضل حكاية (زديج)، لكن السلطانات كنَّ مغرمات بحكايات «ألف ليلة وليلة»، وكان السلطان يتعجب من تعلقهن بتلك الحكايات التافهة السخيفة، لكن ذلك -على ما يبدو- كان سرَّ إعجاب السلطانات بتلك الحكايات تحديداً».

يستمر فولتير في قصته متتبعاً أفكار ليبنتز حول وجود إله طيب معطاء، يتدخل

بعنايته عبر طرق غامضة، فنجد البطل زديج يقابل خلال رحلته حكيماً عجوزاً له لحية بيضاء تنحدر إلى خصره، ويحمل في يده كتاباً يسمح لزديج أن ينظر إليه، فيجد أنه كتاب القدر. يخبر الحكيم زديج أن هذا الكتاب سيرشده إلى الطريق الصحيح بشرط أن يستسلم زديج لكل ما يطلبه منه الحكيم مدة ثلاثة أيام دون قيد أو شرط.

تتسارع الأحداث بعد ذلك على نحو غير مفهوم، ففي الليلة الثالثة على سبيل المثال، يظهر فيلسوف في طريق الرجلين يتحدث إليهما، ثم يستضيفهما في منزله حتى الصباح. وفي الصباح، يستفيق الحكيم، ويوقظ زديج، ويطلب منه مغادرة البيت بسرعة، وإضرام النار فيه، فيتعجب زديج ويصرخ في الحكيم، فيرد عليه الحكيم قائلاً: «لقد وعدتني أن تتحلى بالصبر»، ويشرح لزديج أن كلَّ ما يفعله سيصب في صالحه. وبعد أن يحترق منزل الفيلسوف تماماً يجد الرجلان كنزاً مدفوناً تحته، ويخبره الحكيم أنَّ الفيلسوف كان سيقتل عمته خلال عام، وسيقتل زديجاً خلال عامين لو لم يلق عقابه الآن، وفي هذه اللحظة يلاحظ زديج أن الحكيم أخذ يتحول إلى ملاك جميل بأربعة أجنحة وضَّاءة. اكتشف زديج أن رفيقه هو الملاك جيسراد، الذي أهداه نصيحة أخيرة بقوله: «ليس ثمة شر إلا وينتهي بخير»، وتلتقي هذه الحكمة مع سمة التفاؤل المفرط التي تميز رواية فولتير الأخرى «كانديد». يجيب زديج: «وماذا لو كان ثمة خير فقط دون وجود للشر». فيجيبه جيسراد: «أيها الفاني الضعيف، ثمة نظام غامض يحكم كل شيء، ولا وجود للصدفة، فتوقف عن المجادلة، وكن ممتنَّاً لما أنت فيه».

يستخدم فولتير مثل هذه المجادلات للتعبير عن أفكار العقلانية الغربية، باستخدام شخصيات من «الليالي» يسقط عليها الكثير من المبالغات، لإثارة الشكوك في نفس القارىء، عبر قالب فكاهي.

لقد تشكلت هذه البصيرة التنويرية الغربية نتيجة احتكاك الغرب بالشرق، عبر حكايات «ألف ليلة وليلة»، حيث يتواصل الترفيه والإمتاع إلى ما لانهاية، لكنه يقف دائماً عند النقطة التي يبدأ فيها التساؤل، وهي الاستراتيجية ذاتها التي تتبعها شهرزاد في جذب انتباه السلطان ليلة بعد ليلة، لتنقذ حياتها وحياة من أتين بعدها من النساء.

لقد اقتبس فولتير في الواقع تقلبات الحكيم، وما وقع في رحلة الرجلين من قصة

موسى والخضر [عليهما السلام] في القرآن [الكريم]، حيث يرافق موسى الخضر في رحلته، ويستسلم لما يأمره به الأخير، ليصل في النهاية إلى دروس في الحكمة، أما قصة فولتير فهو يستخدم فيها هذه الحكاية، ليطرح شكوكه في النظام الإلهي، وينتقد منظومة الإيمان من خلال شخصية من الأدب الشرقي، ويغلف ذلك كلّه بالسخرية، مستهتراً بالنصوص الإسلامية المقدسة، وقد قلّده في ذلك سلمان رشدي لاحقاً. وهكذا، استخدم فرانسوا- ماري أروت، الذي اختار لقب فولتير ليصبح اسمه المعروف لاحقاً، شخصيات أجنبية غريبة من ثقافة أخرى، ليبلور عبرها أفكاره، ويعرضها في حكاياته.

كان زديج على وشك أن يُعدم في إحدى مراحل رحلته، لأن أحد الحاسدين، وما أكثرهم في «الليالي»، كان يغار منه، فاتهمه بإهانة الملك في إحدى القصائد التي كتبها، ولم يتمكن من التخلص من هذا الموقف في النهاية إلا بمساعدة الملكة الطيبة الذكية، وتدخُّل أحد الببغاوات، وقد كشفا -هما الاثنان- عن حقيقة القصيدة، إذ قدَّم الحاسد شطراً منها فقط، كان مكتوباً على لوح طيني كُسر إلى نصفين. وعندما استرجع البطل النصف الثاني من اللوح، اكتملت القصيدة وبدت مختلفة تماماً، فقد كانت أشبه بأحجية تتغير كلماتها بتعرضها لدرجات مختلفة من الضوء. وهكذا، يقدم فولتير حكمته الخاصة عن الحقيقة، فالحقيقة تحتمل عدة أوجه، سواءً أكانت في نص أدبي أو وثيقة قانونية أو سجلات تاريخية. تحملنا هذه الحكمة بالطبع إلى النظر عميقاً في المعاني والأفكار التي يريد فولتير إظهارها خلف ستار الفكاهة والسخرية.

وتخفي سلسة الأحداث الهزلية المتلاحقة التي يحكيها فولتير في روايتيه «زديج» و«كانديد» الهدف الجدي الذي يسعى إليه، فهذه الأماكن الغرائبية، التي تضم قصوراً باذخة وملوكاً مستبدين، ما هي إلا أستار رقيقة تخفي عورات الغرب، ولاسيما استغلال السلطة في فرنسا، فهو يأمل أن تدعو هذه المقارنة بين استبداد الشرق وعدالة الغرب إلى مزيد من التأمل في حقيقة هذه العدالة بين معاصريه من القرّاء، لذلك فقد وظَّف جغرافية الشرق وأزياءه توظيفاً ترفيهياً ونقديًّا في الوقت ذاته. وقد دفع فولتير ثمن تلك الأفكار غالياً، حتى وإن صاغها في صور هزلية تسخر من الشرق، فتعرض

إلى الكثير من المضايقات في زمنه، وسجن عدة مرات في فرنسا وفي المنفى.

يوضح الباحث وكاتب سيرة فولتير روجر بيرسون جانباً من خلفية فولتير وتوجهه نحو تبني الحكايات الشرقية، فيخبرنا أنَّ فولتير كان تحت رعاية الدوقة دومين حين كان في العشرين من عمره، وسكن في قصرها في سوها قرب باريس، وهو القصر ذاته الذي شهد حكايات هاملتون في وقت من الأوقات، فلا بد أن يكون فولتير قد تعرَّف إلى هاملتون في إحدى سهرات الدوقة، التي كانت تقيمها كل أسبوع. وحتى إن لم يتقابل الرجلان وجهاً لوجه، فلا بد أنَّ فولتير قد قرأ ترجمة هاملتون لحكايات «ألف ليلة وليلة»، وسمع بالحكايات التي ألَّفها على نسقها. لقد كانت الدوقة سيدة متفتحة تحب الفنون، وترعي المسرح، وعلى خلاف دائم مع مدام ديمونتان، التي سيطرت على عواطف الملك لويس الرابع عشر خلال السنوات الأخيرة من إقامته في قصر فرساي، وكانت مولعة بالحفلات والترفيه، وربما كانت إحدى حفلاتها الكبرى ما بين عامي 1714—1715 مسرحاً لولادة توجهات فولتير نحو الأدب الشرقي، ممثلاً في حكايات «ألف ليلة وليلة»، حيث بدأ بتأليف الحكايات مقتبساً أسلوب «الليالي» للترفيه عن ضيوف حفلات الدوقة وإمتاعهم في أثناء وجوده في كنفها. تحكي إحدى قصص فولتير المبكرة بعنوان «الحمال الأعور» حكاية الحمال الذي ينقذ سيدة نبيلة بعد تعرض عربتها إلى حادث في الطريق، فيغدو رفيقاً لها، ويتضح لاحقاً أنه يمتلك خاتم سليمان. ويشير فولتير في هذه القصة إشارات إيروسية واضحة تحيل إلى حكاية الدراويش الثلاثة، الذين فقد كلٌّ منهم إحدى عينيه، لكنهم يعيشون تجارب خليعة مع صاحبة الدار. يعتقد بيرسون أنَّ فولتير إنما يصور نفسه في هذه الحكاية، فهو الفتى الغريب ذو الأصول المتواضعة، الذي أعجبت به سيدة نبيلة، ورعته في قصرها.

وقع فولتير في ورطة أخرى مع السلطات عام 1747، بعد أن وصلت وشاية إلى القصر الملكي تفيد بأن فولتير يقول في مجالسه إنَّ الملكة تغش في ورق اللعب، واضطر أن يبقى مختبئاً عدة أيام في غرفة نوم الدوقة، لكنه اختبأ هذه المرة في قصرها في دانيت. ومثلما حدث مع شهرزاد في حكايات «ألف ليلة وليلة»، «كان فولتير يقص الحكايات على الدوقة في ليل الشتاء الطويل، مقابل الحفاظ على حياته من بطش

الملك وسلطانه»، وفق ما يقوله بيرسون. اتبع فولتير فنيات محددة لاستخدام الشرق في حكاياته، فهو يستخدم المنظور الشرقي المختلف ليلفت نظر القراء والمشاهدين إلى ما يجري داخل النص وخارجه، ويدعوهم إلى النظر في ما هو مألوف من زاوية غير مألوفة، وبعين الغريب المتفحصة. فالنظر مثلاً إلى محاكم التفتيش، وملاحقة الساحرات من زاوية مختلفة، يفضح بؤس تلك الإجراءات، والمنطق المختل الذي أنتجها. استخدم مونتسكيو الأداة ذاتها؛ أي وجهة نظر الزائر الغريب، في كتابه «رسائل فارسية 1721»، وذلك بتوظيف افتراضات قرائه حول الثقافة غير الغربية؛ أنها ثقافة بربرية دونية، ثم قدَّم لهم الحكومات الغربية وما فيها من قوانين وحكّام وقضاة وقساوسة وفق أنها حكومات غير عادلة، يسودها الفساد والخرافات، وتفوقت في ذلك على ما يعرفه القراء عن الشرق (وهل تختلف المحارق التي أقامتها إسبانيا لكل من يُظهر اختلافاً في العقيدة في محاكم التفتيش عن قطع الرؤوس في الإمبراطورية العثمانية؟). لكن دعوة فولتير إلى التسامح لم تشمل الكنائس الغربية الرسمية ولا حتى الشرقية، ولم يسلم من نقده اللاذع أيٌّ من الأديان. وما مسرحية «النبي محمد»، التي عُرضت للمرة الأولى عام 1741 إلا دليل على استهتاره بالأديان، ولاسيما الإسلام، ولو أعيد عرض هذه المسرحية اليوم، لجلبت الكثير من المشاكل والصراعات.

يقدم فولتير، مع ذلك، وجهة نظر إيجابية لهذا المنظور الساخر، فالشرق مهم، لا لأنه يوفر عدسة ينظر فولتير من خلالها إلى محدودية مجتمعه فحسب، وإنما لأنه يعلمنا بعض الدروس أيضاً. وفي رواية «زديج» يلتقي البطل في رحلته بقوم مؤمنين من أديان مختلفة وهم يتجادلون، وكلٌّ يؤكد تفوق الإله الذي يعبده، فيتدخل زديج مصلحاً بينهم بقوله: إنهم جميعاً رِبيُّون؛ أي يؤمنون بوجود ربٍّ واحد، ولذلك فأديانهم جميعاً متقاربة. وهكذا، نرى أن فولتير يدرك الخيوط المشتركة بين جميع الأديان، فضلاً عن الاختلافات التي وظفها في السرد عند نهاية الحكاية. وقد كان فولتير كذلك مدفوعاً إلى النظر نحو الشرق وما فيه من مكاسب علمية وعملية بحس المُصلِح داخلَه، فلم تمنعه سخريته من الشرق أن يتبع صديقته ماري وورتلي في دعوتها إلى تبني الممارسات التركية في التلقيح ضد مرض الجدري.

يبدو فولتير معجباً أيّما إعجاب بالشخصيات النسائية الشجاعة في حكايات «ألف ليلة وليلة»، لذلك فهو يقتبس منها عدداً في حكاياته، فثمة فورموسانتا؛ البطلة الجريئة في قصة «أميرة بابل»، التي تواجه الصعاب للقاء حبيبها أمازون، المحتجز في بلاد بعيدة، وتتنكر لهذه الغاية في زي الرجال لتتنقل بسهولة، فتصل أولاً إلى جزيرة العرب حيث تحرق رماد ببغائها المتكلم، فيقوم من الرماد مرة أخرى في صورة طائر العنقاء الخرافي، ويعرض عليها المساعدة كي تصل إلى حبيبها، ويستدعي مساعديه من وحوش الغريفن (مخلوق أسطوري بجسم أسد ورأس عقاب وجناحيه) لحملها على «أريكة مريحة، تلتقط أطرافها الغريفنات بمخالبها».

يسخر فولتير أحياناً من شغف النساء في الحكايات، بيد أنه لا يخفي إعجابه أيضاً بتلك النماذج القوية كزبيدة، ومريم، وزمرد، ودنيا، وبدور، وشهرزاد ذاتها بكل تأكيد، فكلهن نساء طموحات يسعين لتحقيق رغباتهن بشغف.

لقد استغنى فولتير عن استخدام أداة الشرق في حكاياته في الفترة الأخيرة من حياته، وانبرى لمهاجمة المسيحية هجوماً صريحاً ساخراً، بعد أن خفتت مظاهر العدائية ضده، فقد سخر من المؤسسة المسيحية في حكاية «الثور الأبيض»، التي كتبها وهو في الثمانين من عمره تقريباً عام 1773، واقتبس فيها شخصيات من الكتاب المقدس مباشرة، ليهاجم سيطرة الكنيسة وفسادها، دون اللجوء إلى التخفي وراء الأزياء الشرقية.

يسخر فولتير في قصة «الثور الأبيض» بوضوح من الكتاب المقدس، بمزج السحر التقليدي والوثني، وإبراز وحوش ناطقة وتعاويذ ورؤى مختلفة تختلط مع بعضها لتقدم أشكالاً من العجائب والمغامرات. كما يصور فولتير نفسه في القصة متقمصاً شخصية ساحر فرعوني قديم، ضمن سحرة فرعون الذين تنافسوا مع موسى وهارون، فالتهم سحرهما ثعابين السحرة الآخرين.

تبدأ الفكاهة في الفصل الذي اقتبسه فولتير من الكتاب المقدس، حول عقاب نبوخذ نصر على وثنيته، بتحويل الأخير إلى «وحش بري، بشعر أشعث وأظافر طويلة، يأكل العشب كالثور» (سفر دانيال، 33:4). تحزن الأميرة أمازيدا على فراق

حبيبها نبوخذ نصر بعد أن اختفى، دون أن تعرف مصيره، وتقضي وقتها بجانب بحيرة في القصر صحبةَ رفيقها الحكيم الساحر الفرعوني، البالغ من العمر 1300 عام، وهناك ترى في أحد الأيام عجوزاً شمطاء قادمة باتجاهها، وهي تجر خلفها ثوراً أبيضَ بديع الصورة، وتحيط بها مجموعة من الوحوش الأخرى، تظهر من بينها كل الحيوانات التي ذُكرت في الإنجيل، كحوت يونس، وكلب طوبيا، والحية، إلخ. أما الثور الأبيض، فقد كان نبوخذ نصر المسحور، الذي أحبته الأميرة ما إن وقعت عيناها عليه، دون أن تعرف أنه حبيبها، وأعلنت: «يا له من مخلوق جميل، أريد أن أضمه إلى حظيرة القصر». وهنا، برك الثور على قوائمه الأربعة وقبّل الأرض، فذهلت الأميرة، وهتفت: «إنه يفهم ما أقول! يريدني أن أحتفظ به».

اكتسب نبوخذ نصر صورة من صور التحول في «الليالي»، إذ تسمع الحيوانات المتحولة وتفهم ما يقوله البشر، وتحاول التواصل مع سادتها بنظرات العيون أو أفعال رمزية مثلما فعلت الغزالة؛ زوجة العجوز الأول في حكاية التاجر والعفريت، وكذلك القرد الذكي في حكاية الدرويش الثاني. تطلب الأميرة الاحتفاظ بالثور، لكن العجوز الشمطاء ترفض طلبها، وعندما تطلب الأميرة مشورة حكيمها الفرعوني العجوز يتعلل بكبر سنه، ويحيلها إلى الحية لتطلب مساعدتها، فتقول الحية: «إنه ذكي ويعرف كيف يصنع الأشياء، كما أنه معتاد على مرافقة السيدات»، لكن الأميرة تشك في نوايا الحية وتذكرها بتاريخها السابق مع حواء، فترد الحية: «يسيء الناس الظن بي دائماً، لقد نصحت حواء بأفضل نصيحة. أليس علينا أن نميز الخير من الشر؟ لا شك في ذلك، كان لا بد أن تشكرني على نصيحتي».

تقدم حكاية فولتير بياناً صريحاً عن استخدام المعرفة على لسان ملاك في صورة حية عبر تتبع واضح لتقاليد الحكي في «الليالي»، التي يستخدمها فولتير ليوضح ازدهار الأساطير في المسيحية، مثلما ازدهرت في حكايات «ألف ليلة وليلة»، وبذلك يقف موقف المتحدي للعقول الخاملة المتحيزة، بقصد زعزعة الأفكار السلبية المتحجرة. تخلع حكاية «الثور الأبيض» قناع السحر الشرقي لتصل بمؤلفها إلى نقطة التحرر القصوى، معبراً عن أفكاره بحرية تامة بعيداً عن قيود التقاليد وتعاليم الكنيسة.

بحث هيو هوتون دينامية الفكاهة في كتابه «كتاب الشعر التافه»، حيث درس كتب الأطفال في القرن التاسع عشر، غير أننا نجد في مقدمة الكتاب ما يتقاطع مع طريقة فولتير حين يقول: «تجد هذه الأفكار الهزلية في النقد الموجه إلى المنظومة الأخلاقية الجادة، التي سيطرت على الحياة الاجتماعية والثقافية في العصر الفيكتوري، وتمثلت في كتب الأطفال التي ألفها لير، وكارول، وكذلك في حوارات مسرحيات أوسكار وايلد». وتنطبق هذه الملاحظات تماماً على كُتَّاب التنوير الأوائل، كفولتير الذي تبنى الفكاهة العربية الشرقية لتوجيه نقد عميق إلى كل ما حوله.

(4)

لقد وصل فولتير إلى شريحة واسعة من القراء في زمانه، وتأثر كثير من الكتاب، ممن عاصروه وأتوا بعده، بحكاياته الشرقية الطابع، وأسلوبه المتخفي في النقد. وقد اتبعت هذا الأسلوب بعض الكاتبات، اللواتي وجدن في الاستبداد الذكوري في الحكايات الشرقية مادة خصبة للكتابة، وانتقاد ما يعانينه في مجتمعاتهن، فكتبت ماري ورتلي مونتاغيو حكاية اسمتها «قصة السلطان»، مستلهمة أجواء «ألف ليلة وليلة»، ولعبت على موضوع العذرية لتسخر من الرجال الساعين إلى السيطرة على النساء، وكذلك النساء اللواتي يتحالفن معهم في ذلك، وقد اختارت مونتاغيو أن تتكلم بلسان شخص يختلف عنها في الجنس والعقيدة والثقافة هو السلطان، لتُعبِّر عن سأمها من أحوال مجتمعها، عبر سخرية لاذعة عُرفت عنها، مثلما تقول محررة أعمالها إيزوبيل جراندي.

انتشر هذا النوع من الأدب، وأصبح القناع الشرقي الذي يتخفى خلفة الكتاب والأدباء جنساً أدبياً مألوفاً، حتى إن «مجلة السيدات»، التي بدأ صدورها في سبعينيات القرن الثامن عشر نشرت عشرات القصائد من هذا النوع، ولم يقتصر هذا الجنس على الطبقة العليا من المجتمع، وإنما وصل إلى العامة، واحتل الأدب الشرقي مكانه في المسرحيات والفعاليات الترفيهية الموجهة لإرضاء الجمهور، فكتبت فرانسيس شيردان روايتها القصيرة «تاريخ نور جهاد الفارسية» عام 1767، ولاقت نجاحاً منقطع النظير

في عدة بلدان، وتحولت إلى مسرحية عام 1813، تدور أحداثها حول الأحلام المعقدة.

نلاحظ لمسات فولتير بوضوح أكبر في مسرحية أخرى هي «حكاية المغولي» أو «هبوط المنطاد»، للممثلة إليزابيث إنشبالد، التي أضافت إلى المسرحية رحلة المنطاد، وقد قُدمت هذه المسرحية عام 1784، خلال الرحلة الأولى لعبور المانش في مونت غولفير.

تدور حكاية المغولي حول ثلاثة أشخاص من لندن هم طبيب، وإسكافي، وزوجته فاني، يسافرون في منطاد من لندن، قاصدين مدينة كِنت، لكنهم بدلاً من ذلك يهبطون في قصر توبكابي في إسطنبول حيث السلطان المغولي، وهنا تلعب المؤلفة إنشبالد بسخرية على جهل الثلاثي الإنجليزي وتحيزهم، فهم يتخيلون كل أنواع العذاب الذي سيتعرضون له في هذا المكان، بما لديهم من أفكارٍ مسبقةٍ عن قاطني هذه البلاد. كما يستغل السلطان جهلهم هذا، ويأمر مساعده أن يوهمهم بأنهم سيلاقون كلَّ ما يجول بخاطرهم وأكثر، بعد أن وقعوا بين يديه، فيقول مخاطباً رئيس الحرس: «أجج مخاوفهم قدر المستطاع، قل لهم إنني متوحش مستبد، وأنني آكل لحوم البشر، وأفترس النساء، فإنني أريد أن أرى تأثير الخوف عليهم قبل أن أُطلق سراحهم في نهاية الأمر، لأنني أريد أن أتأمل أعظم إبداعات الخالق: العقل البشري». يتضح هنا بالطبع تأثر المؤلفة بما كتبه فولتير.

تُوضع فاني في جناح الحريم، ويقاد الرجلان الإنجليزيان ليشهدا صنوف العذاب التي أُعدت لهما، وبعد عدد من المواقف الساخرة التي تنتقد فيها المؤلفة جبن الرجلين وضعف إيمانهما وضحالتهما، يكشف السلطان عن طبيعته التنويرية الفاضلة، ويتركهم يعودون بسلام إلى بلادهم، بعد أن أمر بإصلاح منطادهم.

الحكاية العاشرة

أنس الوجود مع محبوبته الورد في الأكمام

يحكى أنَّ ملكاً عظيم الشأن كان له وزير يسمى إبراهيم، وله بنت بديعة الحسن والجمال كان اسمها الورد في الأكمام، لفرط رقتها وكمال بهجتها. وكان من عادة الملك أنه في كل عام يجمع أعيان مملكته ويلعب بالكرة. فلما كان ذلك اليوم الذي يجمع فيه الناس للعب الكرة، جلست ابنة الوزير في الشباك تتفرج، فبينما هم في اللعب، لاحت منها التفاتة، فرأت بين العسكر شاباً لم يكن أحسن منه منظراً ولا أبهى طلعة، طويل الباع واسع المنكب، فقالت لدايتها: ما اسم هذا الشاب مليح الشمائل الذي بين العسكر؟ فقالت الداية: أيهم يا مولاتي؟ إنهم كثر. فأخذت الورد في الأكمام تفاحة ورمتها عليه، فرفع رأسه فرأى ابنة الوزير كأنها البدر في الأفلاك، فلم يرد إليه طرفه إلا وهو بعشقها مشغول الخاطر. عرفت الداية الشاب وأخبرت سيدتها أنَّ اسمه أنس الوجود. باتت الفتاة ليلتها تحلم بالشاب وقد ملك عليها عقلها. وفي اليوم التالي، أرسلت له رسالة مع دايتها فيها أبيات من الشعر. قرأ أنس الوجود الأبيات، وردَّ بأحسن منها من فوره، وعادت الداية إلى سيدتها تحمل الردَّ الذي أسعد الورد في الأكمام، وما إن أنهت قراءة الكلمات حتى كتبت المزيد لترسله مرة أخرى إلى محبوبها مع الداية، لكن الداية أسقطت الرسالة هذه المرة في ساحة القصر لشدة ارتباكها، فرآها أحد حراس القصر، وحملها إلى الوزير الذي ما إن فتحها حتى تعرَّف على خط ابنته، وأخذ يبكي حتى دخلت عليه زوجته وسألته ما يبكيه، فقال:

إني خائف على ابنتي من عشق أنس الوجود، أما تعلمين أن السلطان يحب أنس الوجود محبة عظيمة، ولخوفي من هذا الأمر سببان: الأول من جهتي وهو أنها ابنتي، والثاني من جهة السلطان، وهو أن أنس الوجود محظي عنده، وربما يحدث من هذا أمر عظيم، فما رأيك في ذلك؟

قالت الزوجة: في وسط بحر الكنوز جبل يسمى جبل الثكلى، وذلك الجبل لا يقدر على الوصول إليه أحد إلا بالمشقة، فاجعل لها موضعاً هناك. اتفق الوزير مع زوجته على أن يبني فيه قصراً منيعاً، ويرسل ابنته لتسكن فيه، ويضع عندها من يخدمها، ومؤونة تكفيها عاماً بعد عام، وهذا ما حدث. أما أنس الوجود فلم يكن يدري شيئاً مما حدث، ولكن بعد أن انقطعت أخبار محبوبته ذهب يستطلع ماذا حدث، ولما وصل إلى باب قصر الوزير وجد أبياتاً من الشعر على الباب من محبوبته تخبره عما حدث، فغاب عن الوجود، واشتعلت النار في أحشائه، ولم يقرَّ له قرار حتى تنكر وخرج من داره في جوف الليل، هائماً على غير طريق، ولا يدري أين يسير. وبينما هو هائم في البراري، خرج عليه أسد ضخم، فلما رآه أنس الوجود أيقن الهلاك، وشرع يقول: يا أسد الغابة إنني عاشق مشتاق، أتلفني العشق والفراق، فارحمني واسمع قصتي، فلما سمع الأسد مقالته تأخر عنه وجلس مقعياً يستمع إلى حكايته حتى فرغ منها، فقام الأسد ومشى نحوه بلطف وعيناه تدمعان، ثم مشى قدامه وأشار إليه أن يتبعه، ولم يزل سائراً معه ساعة من الزمان حتى طلع به فوق جبل، فرأى آثار المشي في البراري، فعرف أن ذلك الأثر من قوم محبوبته، فتبع الأثر وعاد الأسد من حيث أتى، وهذا ما كان من أمر أنس الوجود.

أما ما كان من أمر الورد في الأكمام، فقد وصلت إلى القصر المنيع في جبل الثكلى مع والديها، ثم تركا لها ما يكفيها من طعام وشراب ولباس، وعدداً من الخدم يقومون على رعايتها في هذا القصر، وعادا من حيث أتيا. لم يهنأ للفتاة شراب ولا طعام ولا قعود ولا منام، فدارت في أركان القصر، وطلعت إلى سطحه، وأخذت أثواباً بعلبكية، وربطت نفسها فيها حتى وصلت إلى الأرض، وسارت حتى وصلت إلى شاطيء البحر، فرأت صياداً في مركب، فلما رآها ظنها جنية وهرب منها، فنادته وأنشدته

أبياتاً من الشعر تصف حالها، فلما سمع الصياد قصتها أرسى مركبه على البر، وأخذها معه إلى مدينة على شاطيء البحر يحكمها ملك يُقال له درباس، فأوصلها الصياد إلى الملك، فحكت له حكايتها وعرَّفته بنفسها، وما إن انتهت من حكايتها حتى طمأنها الملك، وقال لها: لا بد أن أبلِّغك ما تريدينه، فنادى من فوره وزيره وحزم له مالاً لا يحصى، وأمره أن يذهب به إلى الملك الشامخ الذي يعمل عنده الوزير إبراهيم والد الورد في الأكمام، وحمَّله رسالة تقول إن الملك درباس يودُّ مصاهرة الملك الشامخ بأن يزوج ابنته إلى أنس الوجود، ولا بد أن يحضر الشاب حال استلام الرسالة، وأكد على وزيره الإتيان بأنس الوجود وإلا أعفاه من رتبته.

أما أنس الوجود، فظل يتتبع الأثر أياماً وليالي، ولقي أهوالاً كثيرة حتى وصل إلى القصر المنشود، فلما دخل رأى بحيرة عظيمة وحولها أشجار وأغصان، وفيها أطيار في أقفاص من فضة معلقة على الأغصان وهذه الأطيار تغني وتناغي بعضها. عبر أنس الوجود البحيرة وأخذ يبحث عن محبوبته في كل مكان في القصر دون جدوى، وعرف من الخدم أنها هربت ولا يعرف مكانها أحد، فأخذ يبكي وينوح ولا يدري ماذا يفعل، وظل على هذه الحال أياماً وليالي حتى هزل جسمه وشحب لونه.

توجه الوزير إلى بلاد الملك الشامخ، فلما وصل إليه بلَّغه سلام الملك درباس وسلَّمه الرسالة، فلما رأى الملك اسم أنس الوجود بكى بكاءً شديداً وقال للوزير: وأين هو أنس الوجود، فإنه ذهب ولا نعلم عنه شيئاً، فقال الوزير: ولكن يا سيدي، إن مولاي الملك درباس سيعزلني من وزارته إن لم آتيه بأنس الوجود، فقال الملك الشامخ لوزيره إبراهيم: اذهب معه صحبة جماعة، وفتشوا عن أنس الوجود في سائر الأماكن، فقال الوزير سمعاً وطاعة، ثم أخذ أتباعه واصطحب وزير الملك درباس، وساروا في طلب أنس الوجود حتى وصلوا إلى جبل الثكلى، فسأل وزير الملك درباس وزير الملك الشامخ عن سرِّ تسمية الجبل بهذا الاسم، فقال إبراهيم: لأنه نزلت به جنية في قديم الزمان، وكانت تلك الجنية من جنِّ الصين، وقد أحبَّت إنسياً ووقع له معها غرام، وخافت على نفسها من أهلها لما زاد بها الغرام، ففتشت في الأرض على مكان تخفيه فيه عن أهلها حتى وجدت هذا الجبل منقطعاً من الإنس والجن، فاختطفت محبوبها

ووضعته فيه، وصارت تذهب إلى أهلها وتأتيه خفيةً حتى ولدت منه في ذلك الجبل أطفالاً كثيرين، وكان كلُّ من يمر على هذا الجبل من التجار والمسافرين في البحر يسمع بكاء الأطفال كبكاء المرأة التي ثكلت أولادها، وسمي بجبل الثكلى.

ثم إنهم ساروا حتى وصلوا إلى القصر ودخلوه، فوجدوا بين الخدم رجلاً فقيراً هزيلاً لم يعرفه الوزير إبراهيم، وحين سأل الخدم عنه قالوا: إنه رجل تاجر غرق ماله ونجا بنفسه وهو مجذوب فتركه، وقد كان ذلك المجذوب أنس الوجود بعد أن يئس من لقاء محبوبته. بحث الوزير عن ابنته في أرجاء القصر فلم يجدها، لكنه عرف أنها هجرت القصر وهربت بعد أن رأى الثياب مربوطة ببعضها، فنزل عن سطح القصر وهو يبكي. أراد وزير الملك الدرباس بعد ذلك أن يعود إلى بلاده بعد أن يئسوا من العثور على أنس الوجود ومحبوبته، فطلب من الوزير أن يصطحب الرجل المجذوب معه لعلَّ الملك يعطف عليه ببركته ويسامحه على عدم إحضار أنس الوجود، فوافق إبراهيم، ثم توجه كل منهما إلى بلاده، وقد أخذ وزير الملك درباس أنس الوجود معه.

استفاق أنس بعد أن كان مغشياً عليه في بلاد الملك درباس، وعندما سأل الوزير عن سبب اصطحابه إلى هذه البلاد، قال الوزير: إن الملك أرسلني في حاجة ولم تُقض، فقال: وما حاجة الملك؟ فحكى له الوزير الحكاية، فقال له أنس الوجود: لا تخف، واذهب إلى الملك وخذني معك وأنا أضمن لك مجيء أنس الوجود، ففرح الوزير بذلك، وقال: أحقاً ما تقول، قال: نعم، لكن آتني بثياب فاخرة وألبسني إياها ففعل وأخذه عند الملك، فلما صار بين يدي الملك قال إنه أنس الوجود، وأنشد أبياتاً من الشعر حكى فيها حكايته أمام الملك، فتأثر الملك وأمر بإحضار الورد في الأكمام، واستدعى القاضي وعقد قرانهما وتعانق العاشقان حتى وقعا مغشياً عليهما. أما الملك درباس فبعث للملك الشامخ يخبره بما جرى وبلقاء أنس الوجود مع محبوبته ففرح بذلك غاية الفرح، وبعث بالهدايا للعروسين، وأمر بإقامة الاحتفالات في البلاد. ظل العاشقان في غرام ووئام لا يفترقان إلى أن أتاهم هادم اللذات ومفرق الجماعات، فسبحان من لا يحول ولا يزول، وإليه كل الأمور تؤول.

الحكاية الحادية عشرة

الجنية والأمير المصري

يحكى أن ملكاً مصرياً كان له ولد يدعى شيمنيس، علمه وأحسن تربيته، وعزله لهذا الغرض في جزيرة وسط بحيرة عظيمة ظل فيها حتى صار عمره ثمانية عشر عاماً، فقال لوالده إنه يريد أن يتعرف على العالم من حوله بعد أن تعلّم كلَّ ما يمكن تعلمه. عرض عليه الملك أجمل الفتيات ليسعد بصحبتهن، لكنه أبى وأصر على زيارة الهرم الذي بناه والده ليُدفن فيه. فرح الملك لأمنية ولده ووافق على تحقيقها.

كان لدى شيمنيس خاتم سليماني مسحور لا يخلعه من إصبعه، أهداه له والده ليحميه من شرور الجن، لكن هذا الخاتم لم يكن لينفعه في مواجهة وحوش الغابة والتماسيح التي تعيش داخل الهرم، فأمر بأن تصحب الأمير ثلة من الجنود المسلحين، ليرافقوه إلى الهرم، وعندما وصلوا إلى مدخل الهرم هبَّت عاصفة رملية قوية أفزعت الخيل، فتفرق الجنود ولم يتمكنوا من الدخول، لكن الأمير شيمينس تمكن من تجاوز الباب، وعبر إلى داخل نفق الهرم وحده، وهناك غرق في ظلمة حالكة أخذ يتخبط داخلها حتى فقد وعيه، وسقط مغشياً على الأرض. كان في ذلك الهرم جنية تدعى فيكيلا وهبتها أمها رونسيا ذلك المكان لتلعب فيه، وعندما رأت الأمير مغشياً عليه حملته بين ذراعيها وطارت به إلى مخدعها الذي كان مضاءً بآلاف البلورات، ومعطّراً بأطيب عطور الجن. استفاق الأمير على دموع الجنية تبلل وجهه، فوقع في حبها على الفور، كما أحبته هي عندما رأته داخل الهرم، ولكن بعد سويعات حضرت أم الجنية رونسيا لتجد العاشقين معاً، فاستشاطت غضباً لما فعلته ابنتها، فكيف تعشق إنسياً وتخون أبناء جنسها من الجن، ثم استدعت أعوانها من الثعابين والزواحف

والتماسيح وأمرتهم أن يُقطعوا الأمير إرباً إرباً ويفترسوه. وعلى غير ما توقع الملك المصري، استطاع ولده أن يصدَّ جحافل الزواحف التي هاجمته بقوة الخاتم الذي يزين إصبعه، فذُهلت رونسيا من قوة هذا الخاتم العجيب، وأرادت امتلاكه. عرضت عليها فيكيلا أن تعطيها الخاتم مقابل أن تسمح لها بالزواج من الأمير، فوافقت الأم من شدة رغبتها في الخاتم، وأقسمت لابنتها أن تسمح للعاشقين بالزواج وتحميهما، ولكن ما إن حصلت على الخاتم ووضعته في إصبعها حتى صارحت ابنتها قائلة: إن طائر السيمورغ الناري يحبها ويرغب في الزواج منها ولن يغفرَ لها زواجَها بإنسي أبداً. لم يجد العاشقان بداً من الاختباء عن أعين الجميع، فبنت لهما الأم قصراً سحرياً وسط بحر الكنوز، لا يصل إليهما فيه أحد.

(وهنا يشرح الوزير إبراهيم لرفيقه الوزير الآخر أن القصر الذي سيصلون إليه للبحث عن أنس الوجود هو القصر ذاته الذي سكنته الجنية مع زوجها الأمير المصري).

لم يقتنع طائر السيمورغ بما جرى، وأراد أن يحصل على الخاتم السحري لنفسه ويتزوج الجنية أيضاً، فاستشار عفريتاً في خدمته فيما يمكن أن يفعله ليتحقق مراده، فقال العفريت: رونسيا تحب صيد الأسماك، وما عليك إلا أن تقنعها بالذهاب معك في رحلة صيد، وأنا سأتدبر الأمر، فوافق السيمورغ على هذا الرأي. كان العفريت قد درَّب سمكة متوحشة على التقاط أصابع البشر، فلما وصل السيمورغ ورونسيا إلى البحيرة، أقنعها أن تمد يدها إلى الماء لتلتقط سمكة كبيرة ظهرت قريباً من السطح، وكانت تلك سمكة العفريت المتوحشة، وعندما مدَّت رونسيا يدها قضمت السمكة إصبعها الذي يحمل الخاتم. وهكذا، حصل السيمورغ على الخاتم وأصبح المتصرف في قوته.

كان الزوجان في تلك الأثناء ينعمان بالحياة في قصرهما لاهين عن كل ما يحدث، وعندما أنجبت الجنية طفلها الأول، دوَّت صرخة قوية في عالم الجن تعلن الخبر: «لقد ولدت طفلاً! لقد خانت أجمل المحبين من أجل إنسي، لقد ولدت طفلاً»! وعندما سمعت القابلة التي تحمل الطفل هذا الصوت خافت وسقط الطفل من يدها وكُسرت رأسه الرقيقة فمات على الفور.

قضت هذه الكارثة على الزوجين وحطمتهما، وعندما شعر الأمير بدنو أجله رجا زوجته الجنية أن تحمله ليرى والده الملك للمرة الأخيرة ففعلت، وهناك لفظ الأمير أنفاسه الأخيرة قرب والده، فأقسمت الجنية ألا تغادر ضريحه حتى يعود إلى الحياة من جديد، وبعد مرور عشرة آلاف سنة عاد الأمير شيمنيس إلى الحياة من جديد.

انتقم السيمورغ من كلِّ الجن الذين كانوا يخدمون الزوجين في قصرهما السحري، فحولهم جميعاً إلى طيور وحبسهم في أقفاص فضية، وظلوا يغردون ويغنون بحزن على الزوجين المفقودين، ولم يكتف بذلك، بل تحوَّل هو أيضاً إلى طائر أسود قميء يصرخ بصوت مزعج ويسعى إلى الخراب في كل مكان.

الفصل الرابع عشر

«رموز العجائب»: أرابيسك وليام بيكفورد

«تمسكوا بالشرق... لقد استنفدنا الشمال والجنوب والغرب... والجمهور يتوجه الآن نحو الشرق».

لورد بايرون مخاطباً توم مور، 1813

(1)

ظهرت حكاية «أنس الوجود مع محبوبته الورد في الأكمام» في ترجمات عديدة لحكايات «ألف ليلة وليلة»، غير أن حكاية «الجنية والأمير المصري» لم تظهر إلا في ترجمة وليام بيكفورد، التي نُشرت على أجزاء ما بين عامي 1760-1844. ويحكي الأبطال فيها قصة «جبل الثكلى»، ولماذا سُمي بهذا الاسم، أما باقي الترجمات كترجمة لين، فتقدم نهاية سعيدة لزواج الجنية بالإنسي، إذ تنجب الجنية من زوجها الإنسي مئات الأطفال، وهم الذين يسمع البحارة العابرون بكاءهم. لقد لاحظ بيكفورد هذا الخلل في نسيج السرد، ربما لأنه كان يعمل على مخطوطة باللغة العربية للحكايات، لذلك قرَّر أن يُقدِّم حكاية أكثر إقناعاً لسرٍّ تسمية «جبل الثكلى» بهذا الاسم، وهي حكاية تُقدم صورة معاكسة للنهايات السعيدة في «الليالي». قد تحوي حكاية «الجنية والأمير المصري» كذلك عناصر من سيرة بيكفورد ذاته، فقد توفيت زوجته الشابة وهي تضع مولودهما، لكن ذلك لا ينأى بحكاية الجنية والأمير عن

المزاج العام لحكايات «ألف ليلة وليلة»، حتى إنَّ الحكاية تستعير واحداً من أهم موتيفاتها، وهو العلاقة العاطفية بين الإنس والجن، وبذلك يكمل بيكفورد ما رآه ناقصاً في سرد شهرزاد، ويلبي دعوة بورخيس لقراء «الليالي» أن يكونوا قرَّاء مبدعين، ولاسيما المترجمون الذين يرى بورخيس أن عليهم إضافة حكايات أخرى من تأليفهم إلى «الليالي»، وهكذا يغدو المترجم ذاته موضوعاً للترجمة.

شكَّل هذا النوع من المترجمين ظاهرة واضحة في الثقافة الغربية، ومنهم غوته، الذي كان يرتدي العمة والقفطان أحياناً في حياته اليومية، وإدوارد فيتزجيرالد، الذي ترجم قصائد عمر الخيام، وأصبحت ترجمته من كلاسيكيات الأدب الإنجليزي. لم يزر بيكفورد الشرق، ولم يرتد زيًّا شرقياً يوماً، لكنه كان على علاقة متينة بالثقافة الشرقية ولغاتها، ولاسيما العربية والفارسية اللتان درسهما في طفولته، مستغلاً العربية في قراءة حكايات «ألف ليلة وليلة» من مخطوطاتها الأصلية. يصف لورينت شاتال تعاطي بيكفورد مع «الليالي» بالعمل الخيالي، بعيداً عن الترجمة والتقليد، فلقد ذوَّب بيكفورد المسافة بين الترجمة والخيال المبدع، والتحم بمادة الحكايات وبنيتها، وأصبح واحداً من الأصوات المتعددة، والأشكال المتحولة باستمرار التي تضمها تلك الحكايات، للإنس والجن. ولعل هذا المفهوم –حول تدفق الهوية وانسيابها– كان واحداً من أهم تجليات التفكير السحري، إذ أسس لنفسه حيزاً في الحداثة، مقدماً بعداً جديداً للمعنى، فضلاً عن التمائم، والأشياء المسحورة، والنقود الوهمية. يقابل القناع الشرقي حلم الشخصية الأدائية المتغيرة، مثلما تجلى لدى أبطال كمعروف الإسكافي وعلاء الدين، لكن هذا القناع أتاح أيضاً لمقلدي الحكايات، كبيكفورد، الفرصة للتحول، مثلما تتحول شخصيات الحكايات.

ولما سبق من الأسباب، يبرز بيكفورد شخصية مهمة في تاريخ تلقي حكايات «ألف ليلة وليلة» في أوروبا، من الناحيتين الفنية والسياسية. ومع ذلك، لم يُقبل النقاد على قراءة بيكفورد المستشرق كما فعلوا مع فولتير وفرانسيس شيردان وماري مونتاغيو، باستثناء روايته «الواثق»، التي صدرت عام 1786، وكانت غير مكتملة حينها، وقد أراد بيكفورد أن يحاكي بها أسلوب شهرزاد في سرد حكايات بعضها داخل بعض،

تحيط بها جميعاً حكاية إطارية واحدة. اختار بيكفورد أن يكتب باللغة الفرنسية لينتقد التقاليد الجنسية والطبقية في المجتمع الإنجليزي، فظهرت حكايته مليئة بالعنف، ومتسمة بالغرابة والكوميديا السوداء، ولم تُنشر معظم حكاياته في أثناء حياته، وإنما اختفى أغلبها بعد وفاته، أما ما ظهر منها فقد نُشر في دور النشر المتخصصة على نحو عشوائي، دون أن تهتم المؤسسات الأكاديمية حتى الآن بقيمته البحثية. لقد مزج بيكفورد في حكاياته العربية، القوطية التجريبية بالخيال الغروتيسكي [التضخيمي أو الكاريكاتوري] والعادات الإنجليزية، ثم طعَّمها بالكثير من المبالغات. ومع ذلك، فإن تأثير سابقيه كفولتير وهاملتون على ترجمته والحكايات التي نسجها على منوال «ألف ليلة وليلة» أمر لا مِراء فيه. زار بيكفورد عندما كان في السادسة عشرة الفيلسوف فولتير في فرنسا عام 1776، قبل وقت قصير من وفاته، وقد وصفه بيكفورد لاحقاً بقوله: «لقد كان كالهيكل العظمي، تجحظ من رأسه عينان حمراوان كالجمر». لقد تأثر بيكفورد الشاب بأسلوب فولتير وهاملتون في السخرية العقلانية، بيد أنه تفوق عليهما في أجواء حكاياته الانفعالية القاتمة، التي تحيلنا إلى الأدب القوطي. ومع ذلك، فقد تعلم من كليهما أسلوب النقد اللاذع، باستخدام العبارات الساخرة وتكثيفها لإيصال الرسالة المطلوبة، وعلى ما يبدو فقد كان بيكفورد فخوراً بتأثير الرجلين عليه، فقد كتب في رسالة عام 1782، يقول: «أعتقد أنَّ حكاياتي العربية رائعة ومدهشة، وأظن أن الكونت هاملتون سيُسرُّ بالتعرف إليَّ عندما نلتقي في السماء».

لم يصل بيكفورد يوماً إلى حالة اللامبلاة التي وسمت كتابات هاملتون، رغم اعترافه بتأثيره عليه، فقد كانت قصص بيكفورد متكلِّفة، تستنفد كل طاقته، لأنه سعى فيها إلى الإبهار والتأثير في القارىء، وقد وفَّر السحر في «الليالي»، بالإضافة إلى خليط من الإثارة والاسترخاء، جوّاً مناسباً لهذا الرجل المتوتر، كي يُعبِّر فيه عن خيالاته الإيروسية، وينتقد القيود الدينية إلى درجة التجديف، ولاسيما في رواية «الواثق». لقد مدح كلٌّ من ستيفن مالارميه وخورخي بورخيس هذا العمل بشدة، وهو مديح لم يلقه بيكفورد في بلده، وقد بحث مالارميه في كل مكان عن مراجعة للكتاب في نسخته الفرنسية الأولى، إلا أنه لم يجد شيئاً، فغضب بشدة من هذا الإهمال الذي

لقيه الكتاب، وأخذ يكيل المديح لبيكفورد وأسلوبه، وقارنه بآخرين من الكتاب المستشرقين مثل فلوبير وغوتييه Gautier، ثم خَلُص إلى أن: «رواية الواثق من أفضل المغامرات الأدبية خلال نشأة المخيلة الحديثة».

تعلق إيلينور شافر، قائلة: «ليس المحيط الغرائبي للقصص هو ما يجمع بين بيكفورد وفلوبير، بل الجو الغريب المشحون بالأحلام، والحسية المخلوطة بالوحشية أحياناً».

تشترك القوطية الشرقية، التي مارسها بيكفورد في كتاباته مع القوطية الاستعمارية في استجابتها إلى المعتقدات الثقافية للثقافات غير الأوروبية، لكن حكايات «ألف ليلة وليلة» نشأت في ثقافات لم تكن خاضعة لبريطانيا أو أوروبا، وإن كانت على علاقه غامضة متذبذبة مع القوى الغربية. لقد كانت مصر والإمبراطورية العثمانية وفارس بلاداً مستقلة رغم طمع بريطانيا والدول الغربية الأخرى في السيطرة عليها أو «حمايتها»، وقد كانت بريطانيا مثلاً ترى في هذه البلدان عدواً لا تراه في مستعمراتها في العالم الجديد إبان المرحلة الأولى من توسعها الاستعماري. أما بيكفورد، فقد كان أحد المستفيدين من تجارة العبيد، مع أنه لم يزر يوماً مستعمرات قصب السكر التي كانت تملكها عائلته في جمايكا. وعندما توفي والده، الذي كان عمدة لندن، في وقت من الأوقات، خلَّف له ثروة ضخمة كما حدث مع بعض معاصرية مثل سوذي وكولريدج، وقد عبَّر عن كلِّ هذه التناقضات الشخصية في حكاياته، بمزيج من المخاوف الغربية والمعتقدات الخرافية وأشكال التحوُّل المختلفة، وعبر الاستعانة بالجن والشياطين.

لقد فتحت «الليالي» الباب أمام صناعة أدب حي، وقد حصد بيكفورد تعددية الذوات والأصوات والأزياء في الحكايات، ليعكس هذا الخليط الرائع في حكاياته الخاصة، ومنها قصة «ميساك، العنكبوتية الزنجية: قصة شاب من بلاد جوجو». تحكي هذه الحكاية قصة شاب يسافر ضمن قافلة ضخمة صحبةَ مجموعة من المشعوذين يركبون طيور النعام، ويقطعون الجبال والفيافي لمقابلة ملك الثعابين، حاملين معهم سلالاً مليئة بالأطفال، الذين خطفوهم من المدن، ليقدموهم قرابين لملك الثعابين.

يسمح السحرة والمشعوذون للشاب بمرافقتهم على الرغم من أنه لا يشاطرهم

معتقداتهم أو يؤمن بما يؤمنون به، لأنه واجه ساحرة شريرة في أحد الكهوف، واستطاع النجاة من سحرها، وهي الساحرة العنكبوتية المذكورة في عنوان القصة، فهي تطعم أتباعها من العناكب حتى يكبروا، ثم يغزلوا لها من شباكهم قطعاً من الحلوى تتوخى إطعامها لبطل القصة. ولا يمكن هنا أن نغفل عن التشابه بين اسم الساحرة العنكبوتية ميساك، وكلمة «مسخ» باللغة العربية، التي كان بيكفورد يعرفها جيداً.

يحكي بيكفورد هذه القصة على لسان الراوي أو المؤلف ذاته، فيعكس بذلك تعطشه إلى المعرفة والتجربة، مهما كانت الأخطار المحيطة بهذه المعرفة، فهو ابن مرحلة التنوير بحق، المرتعد ربما أمام ما يجده، دون أن يتوقف أبداً عن طلب المزيد. ولو لم توجد هذه القصة ضمن مجموعة بيكفورد، لاعتقدنا أنها من تأليف الكاتب إدجار ألان بو أو زميله إتش دي لوفكرافت. استيقظ حماس بيكفورد لكلِّ ما هو غرائبي في البداية، بتأثير من معلمه ألكسندر كوزينس، الذي كان يعلمه في المنزل، بعد أن قررت والدته ضرورة أن يستكمل تحصيله في المنزل عقب وفاة والده، ولقد ترك بالفعل مدرسة إيتون التي كان طالباً فيها، وأصبح يتلقى العلوم المختلفة في البيت على يد نخبة من الأساتذة آنذاك، الذين صحبوه في جولات إلى أوروبا أيضاً لأهداف تعليمية وتثقيفية، وكان من بينهم القس صامويل هينلي، الأمريكي الذي وقف إلى جانب بريطانيا في حرب الاستقلال الأمريكية، وغادر بعد الحرب العالم الجديد إلى المملكة الاستعمارية بريطانيا، واختلط بالطبقة المخملية هناك.

بدأ بيكفورد الكتابة في سن مبكرة، فظهرت له كتابات بسيطة وهو في العشرين من عمره كـ«نافورة مارلين» وهي عن أسطورة قديمة بأسلوب رومانسي جديد، وكتب أيضاً «سيرة ذاتية لرسامين رائعين، 1780» يصف فيها رسامين من بلدته الأصلية فونتيل، لكن جميع الرسامين في هذا الكتاب كانوا من صنع خياله. درس بيكفورد اللغة العربية والفارسية عندما كان مراهقاً مع مجموعة أخرى من الدارسين في حلقة الليدي كرافن، التي كانت باحثة مثقفة ورحالة، جابت الكثير من البلدان وتعلمت عدة لغات من بينها العربية التي درستها على الأستاذ جوزيف وايت، المحاضر في

جامعة أوكسفورد. وقد درس بيكفورد وإليزابيث كرافن ومجموعة أخرى من الطلاب حكايات «ألف ليلة وليلة» من مخطوط بالعربية الفصحى، تخللتها اللهجة المصرية في بعض الحكايات، وكان المخطوط يحتوي على حكايات لم ينشرها جالان في ترجمته، لأنه لم يجدها ربما في المخطوط الذي جاء به من سوريا. وهكذا، كانت الحكايات التي درسها بيكفورد جديدة في أوروبا، إلا أن فصلاً كاملاً من ذلك المخطوط كان مفقوداً.

يصعب على الباحث تقدير إلى أي مدى اقتبس بيكفورد روايته «الواثق» من حكايات «ألف ليلة وليلة»، لأن مخطوطات الليالي انتقلت إلى أوروبا انتقالاً متقطعاً على أيدي عدة أشخاص، لكن بيكفورد يؤكد أنه كتبها أدباً خالصاً، ولم يترجمها: «لقد بدأت بترجمتها عن الليالي تحت إشراف أستاذ اللغة العربية المسلم المولود في مكة، واسمه زامير، كتدريب لغوي، لكن ما إن بدأت بهذا التدريب حتى تفتحت مخيلتي، وأخذتُ أحلق في سماء الأدب». لم تحمل حكايات «ألف ليلة وليلة» يوماً اسم مؤلفها، وكانت تقوم على بنية مرنة كريمة، تسمح بالإضافة والتغيير، وهذا ما لاحظه بيكفورد في أثناء دراسته للحكايات، لذلك فقد كان يصف عمله وكأنه يغرف من بئر الحكايات كما يُغرف الماء، ولم يكن يترجمها. وهكذا جاءت حكاياته الشرقية حواراً غامضاً مع النص الأصلي «لليالي»، وقد كان يتخذ أدواراً مختلفة في تعاطيه مع حكايات «ألف ليلة وليلة»، فهو اللغوي المتدرب، والمترجم الأدبي، والمستكشف للثقافة الغربية عنه، والباحث والحالم ومتعهد الحفلات التي سيُقدم فيها حكاياته. وقد أقام بالفعل حفلين أسطوريين بمناسبة عيد ميلاده الحادي والعشرين عام 1781، وعيد الميلاد في العام الموالي، واختار أن يقدم فيهما عروضاً من «الليالي العربية»، بمساعدة الفنان والمصمم السويسري فيليب جاك لوثر بورغ.

كان لوثر بورغ معروفاً باختراعه الجديد، الذي تمثل في آلة ضوئية تعكس مشاهد من عجائب الطبيعة، وتبدو هذه المشاهد مجسمة نوعاً ما عندما تُعرض على شاشة كبيرة، فعرض صوراً لعواصف بحرية، وثورات بركانية هائلة، وغيرها، ثم أخذ الرجل يطوِّر أدواته مرة بعد مرة، حتى أصبح شهيراً في مجال العروض الترفيهية

الضوئية في القرن الثامن عشر، وأحد روادها.

كتب بيكفورد عن علاقته بصديقه لوثر بورغ لاحقاً بعد أن فرقتهما مشاغل الحياة، قائلاً:

> «رغم بعد المسافات بيننا، ورغم الأيام التي فرقتنا الآن مازلت أحن إلى ذلك الزمن البعيد، عندما كان لوثر بورغ يقدم عروضه الساحرة عبر ذلك الضوء الضعيف الفاتن، الذي كان ينفخ الحياة في الأشكال التي يعرضها أمامنا، فتتحول إلى شياطين تخرج من أعماق الأرض، فتثير فينا شجوناً لا يمكن تعريفها، وتدعونا إلى رحلة عبر الخيال، فنحوك عنها قصصاً لم تخطر ببالنا قبل هذه التجربة. لقد كان ذلك إدراكاً لصنعة الأدب في أكثر صورها كثافةً».

كتب بيكفورد قصة «الواثق» بعد احتفاله بعيد الميلاد عام 1782، فاعتكف في منزله ثلاثة أيام وليلتين، اختلى فيها بأطياف الجنيات، واستلهم أرواح السحرة حتى أكمل القصة (أو على الأقل هذا ما قاله).

تبدأ قصة «الواثق» بوصول شخص غريب بشع إلى قصر الخليفة يحمل معه ألعاباً عجيبة، منها نعال تقفز بلابسها، وسكين تقطع وحدها، وأهمها سيف مصقول لامع حفرت عليه نقوش وكتابات، وكان لهذا السيف قدرة عجيبة، فهو يقتل الأعداء وحده ما إن يؤمر بذلك. يقدم بيكفورد هذا الرجل الغريب باسم جايور (بمعنى كافر بالتركية)، ويعرف جايور عن نفسه بقوله: «أنا من الهند، ولكنني من منطقة غير معروفة على الإطلاق فيها».

يضع الخليفة جايور في السجن، لكنه يجد السجن خالياً في الصباح التالي، والحرس قتلى على الأرض، فيقرر عندها أنه لا بد أن يحل لغز النقوش على السيف، فيرسل في طلب حكيم عليم بالنقوش والطلاسم ليقرأ له ما هو مكتوب على نصل السيف. يقول النقش: «لقد صُنعنا في بلاد الإتقان، ونحن أصغر أعجوبة في بلاد

مليئة بالعجائب». يتحمس الخليفة الواثق لزيارة هذه البلاد العجيبة، مثلما تحمس الخليفة في حكاية «مدينة النحاس» لرؤية المدينة العجيبة، لكن شيئاً غريباً حدث قبل أن يزمع على الرحيل، فقد تغيرت الكلمات المكتوبة على السيف في اليوم التالي: «على الفاني ألا يتسرع ويسعى إلى معرفة ما لا تتوجب معرفته». عاد جايور مرة أخرى إلى القصر ليأمر السلطان الواثق بالتخلي عن دين محمد [عليه الصلاة والسلام]، واتباع دِينه وعبادة النار، ويَعِده إن فعل أن يقدم له حكمة سليمان، وأن يأخذه معه إلى باطن الأرض حيث إبليس، ويقول له إنه المكان الذي اشترى منه سيفه السحري.

يتضح أن جايور مشعوذ، من سلالة المشعوذين في الليالي، جاء لإغراء الواثق بالألعاب السحرية التي جلبها، ولاسيما السيف المطلسم، وقد استخدم بيكفورد كلمة طلسم في قصته، وهو استخدام مبكر بالنسبة إلى الأدب الغربي. يتبع السلطان الواثق نداء السيف، ويجهز قافلة كبيرة يسير فيها إلى أقاصي الأرض صحبةَ محبوبته نور النهار والفتى المخنث غلشان روز لتسليتهما خلال رحلتهما، بالإضافة إلى أم السلطان الساحرة كاراثيس، التي تمارس أنواعاً من الوحشية على العبيد المرافقين. ويحشد بيكفورد صنوفاً من المشاهد العنيفة المتوحشة تتخلل رحلة الذهاب إلى إبليس، فيصف مشهد التضحية بخمسين صبياً أغواهم الخليفة، ومشهد العبيد البكم الذين يحيطون بالأم كاراثيس، وصولاً إلى مشهد سخرية الحريم من رئيس المخصيين بابابالوك. يصل الواثق في النهاية إلى الهاوية حيث يقطن إبليس، ويطلق عليها بورخيس: «أول وصف حقيقي للجحيم في الأدب»، وكما حدث مع دون جيوفاني، يخلد الواثق وزوجته نور النهار في النار إلى الأبد، حيث يعيشون في عذاب مقيم. أما الصبي غلشان روز الطيب، فلا يلاقي المصير ذاته، بل يعيش بعد هذه الرحلة «في صفاء وسعادة، هانئاً بطفولته».

يمثل الواثق صورة رائعة للشرقي المستبد، الذي يلقى جزاء أفعاله، وقد جسدها بيكفورد في سرد ساخر، غير أنَّ أهداف الكتاب تظل غير واضحة بما يكفي، فالكاتب يتعاطف بل يتماهى مع الواثق في بحثه عن المعرفة، وشهوته في الحصول على طلاسم القوى السحرية ومخطوطاتها، ورغبته الشديدة في معرفة المستقبل، ومقته الواضح

للمتدينين وسخريته منهم، لكن الصورة أعمق من ذلك بكثير.

تلتحق هذه القصة بفضل خاتمتها بمجموعة الأساطير الفاوستية، نسبة إلى فاوست، وما يكتشفه الواثق في نهاية رحلته ليس سوى تحذير، لا من مخالفة أوامر الخالق مثلما في قصة فاوست المسيحية، بل تحذير من السعي نحو حدود المعرفة اللانهائية، فيذكر بيكفورد بذلك نفسه وقراءه أن الكلمات المنقوشة على السيف لا تكشف عن معناها الحقيقي حتى بعد قراءتها، وكذلك الكتب بالطبع، وهي فكرة مرتبطة بالقوطية، نراها تطفو في قصص ألان بو، وقصص الأشباح التي كتبها إم آر جيمس في العصر الفيكتوري. إن قصة الواثق ذاتها تندرج تحت هذا التحذير، فهي قصة غامضة لا نستطيع أن نجزم إن كان بيكفورد هو مؤلفها بالفعل، أم أنه استقاها من حكاية أخرى، وهي مليئة بالمعاني الزلقة الفضفاضة التي تخفي الكثير. تأخر بيكفورد في نشر هذه القصة، لأنه كان يريد أن يضم قصصاً أخرى تتناسل من بعضها على غرار حكايات «ألف ليلة وليلة»، وكانت هذه القصة ستأتي في خاتمة الكتاب الذي أراد تأليفه، وقد حكى عن هذه القصة في رسالة بعث بها من جنيف عام 1785 إلى معلمه السابق هينلي، فقال: «لقد كان شتاءً قاسياً هنا، وتشققت الأرض، وتجمدت الأشجار، وتوقف العمال عن متابعة أعمالهم، ومع ذلك فقد واظبت على إغراق أمراء حكايتي في الجحيم بهمة ونشاط».

يتحدث الخاطئون المسلمون في هذه الحكاية عن خطاياهم السابقة وهم في أتون الجحيم، على غرار ما جاء في قصيدة دانتي، فتستمع إلى ثلاثة أشخاص يعترفون بما اقترفوه قبل أن يصلوا إلى هذا الجحيم، حيث تذوب قلوبهم داخل صدورهم من حرارة النار، والواثق يستمع إلى هذه الاعترافات قبل أن يبدأ قلبه بالذوبان كالآخرين.

(2)

نشر القسيس صامويل هينلي قصة «الواثق» عام 1786، دون أن يستأذن بيكفورد، وعندما علم بيكفورد بذلك وعد أن ينهي ما يكتب من قصص أخرى لإلحاقها بالواثق، وأعلن أنه سينشر طبعة أخرى بالفرنسية تضم جميع القصص. ومع ذلك،

ظلت معظم حكاياته الشرقية محفوظة بين أوراقه، دون أن تجد طريقها للنشر، وقد جمعت هذه الحكايات باللغة الفرنسية، ونشرت عام 1992 بعنوان: «ما بعد الحكايات العربية».

لقد أخفت دهاليز النشر والتحرير أهمية بيكفورد بوصفه كاتباً أوروبياً اهتم بآداب الثقافات غير الأوروبية، فعندما نشر هينلي قصة «الواثق» لم يذكر اسم بيكفورد مؤلفاً للقصة، بل ألبسها قناعاً غامضاً يصعب معه التكهن بحقيقة نسبها. لقد أضاف هينلي عنواناً فرعياً للقصة يقول: «حكاية عربية من مخطوط غير منشور: مع ملاحظات وشروحات»، ثم أضاف مقدمة بدأها كما يلي: «لقد وصل أصل القصة التي بين أيديكم، فضلاً عن قصص أخرى مماثلة، إلى المحرر قبل ثلاثة أعوام بواسطة رجل جمعها من الشرق، وقد ترجمها المحرر ليشارك القراء متعة قراءتها، وعليهم أن يحكموا على ذلك بأنفسهم».

لا شك أنَّ فيما سبق خداعاً كبيراً للقاريء، فهينلي لا يذكر اسمه مباشرة كاتباً أو محرراً للقصة، وإنما يشير إلى ذلك ضمنياً، كما أنه لا يشير إلى بيكفورد من قريب أو بعيد، وهو بذلك قد غبنه حق التأليف أو الترجمة، بل وحق البحث الأكاديمي. لم يكتف هينلي بذلك بل أضاف عنواناً آخر قبل بداية القصة هو: «تاريخ الخليفة الواثق، مع الملاحظات»، محاولاً بذلك أن يقنع القارىء بأن بطل القصة هو الخليفة العباسي الواثق حفيد هارون الرشيد، ثم يقدم في ملاحظاته، التي غطت مئة واثنين وعشرين صفحة، وصفاً تفصيلياً للملابس، والعادات، والتقاليد التي وردت في القصة، بالإضافة إلى عوامل أخرى علَّق عليها بالتفصيل ليعرض حسب قوله: «صورة الواثق بوضوح للقاريء الإنجليزي، وإلا فقد معظم القراء جزءاً مهماً من روح القصة». تراسل هينلي وبيكفورد مطولاً حول الملاحق والملاحظات التي أُضيفت إلى قصة الواثق، وحاول كلٌّ منهما فرض معلوماته ووجهة نظره في تلك الملاحق، فبينما أراد بيكفورد التركيز على الأسطورة والخيال والعجائب في القصة، حاول هينلي أن يوضح أنَّ قصة «الواثق» ما هي إلا نافذة يمكن أن يُطلَّ منها القارىء على الشرق الأوسط الحقيقي، فزاد في عدد الملاحق، وأضاف عدداً كبيراً من الملاحظات والاستطرادات،

حتى إنه أضاف في أحد المواقع تاريخاً مطولاً حول استخدام المراوح اليدوية، من الملكة اليزابيث الأولى وصولاً إلى ذكرها في أعمال ملتون، وجاء كل ذلك مصحوباً بالرسومات التوضيحية. نشر بيكفورد نسخته الخاصة باللغة الفرنسية في السنة الموالية، فحذف الكثير من الملاحق والملاحظات التي أورها أستاذه هينلي، واختصر المقدمة إلى ثلاث وعشرين صفحة فقط، ثم عاد وأضاف إليها صفحاتٍ في النسخة التي أصدرها عام 1816، فأصبحت ستاً وخمسين صفحة. يمكننا تلمس العذر لهينلي فيما فعله من إخفاء اسم تلميذه بيكفورد، مؤلفاً لقصة «الواثق»، فقد كان بيكفورد في ذلك الوقت شخصاً سيء السمعة في بريطانيا، بعد أن هرب منها إلى فرنسا، إثر فضيحة جمعت بينه وبين ابن عمه الفتى المراهق وليام كورتني، وقد ضبطا معاً في أوضاع ساديَّة. ومع ذلك فثمة نقاط أخرى يمكن مناقشتها عن الإطار الذي اختاره هينلي لقصة «الواثق»، وانعكاس العمل من خلال هذا الإطار على عمل بيكفورد.

لقد وضع الخلاف على مرجعية العمل، بالإضافة إلى محاولة إبرازه في صورة تقرير حي عن أحوال الثقافة الشرقية، جلَّ هذا العمل الأدبي فوق رمال متحركة إن جاز التعبير. ومع ذلك، فإن القارىء يخرج بفائدة لا بأس بها من تتبع الملاحق والهوامش التي أضافها الرجلان في مجال الخوارق وأدب السحر، وثمة بعض المدخلات المثيرة للاهتمام دون شك. فعلى سبيل المثال، وردت كلمة «جني» في أحد الملاحق، وتحت هذ االعنوان استعان هينلي وبيكفورد بالقرآن مرجعاً رئيساً للتعريف بالكلمة وسرد الأمثلة، واقتبسا قصة سليمان مع الجن الذين كانوا تحت إمرته، وكيف سخرهم لبناء المعبد، ثم ربطا الجن بفلسفة الأرواح في القرن السابع عشر. أما تحت كلمة «غول»، فقد جاء أنَّ كلمة «غول» في اللغة العربية تصف أيَّ شيء يثير الرعب ويشل التفكير، ثم انحصرت التسمية في تلك الوحوش الخرافية التي تجوب الغابات والمقابر والأماكن المهجورة، بحثاً عن فريستها من البشر أحياءً كانوا أو جثثاً، لتلتهمهم. يتضح من مقارنة نسختي بيكفورد وهينلي من قصة «الواثق» أن بيكفورد توفر على معرفة واسعة بحكايات «ألف ليلة وليلة» واقتبس منها عدداً من الأمثلة في الشروحات التي قدمها، وقد أشار إلى قصة «أمينة» في الليالي في معرض شرحه لكلمة «غول». أما

هينلي فلا يُظهر معرفة مماثلة في هوامشه، ويعترف أنه قرأ الحكايات منذ زمن بعيد ولم يعد يتذكرها. لقد أضافت هذه الملاحظات والهوامش مصطلحات مهمة إلى موضوع التفكير السحري كالغول والجن والطلسم، فجاءت ضمن مفردات معجم بديل استخدمه الأوروبيون في توصيف ممارسات وظواهر كانت معروفة لديهم منذ زمن بعيد، إذ كان ثمة دائماً تمائم وشياطين وتعاويذ، في إنجلترا مثلاً، منذ الإمبراطورية الرومانية، لكنها احتاجت إلى مزيد من التحديد والتحديث عبر الفضاء الغرائبي، لتعود في صورة جديدة إلى المخيلة الأوروبية.

كتب بايرون تعليقاً إيجابياً جداً يمدح فيه دقة بيكفورد في الوصف، وخياله الجامح، قال فيه: «لقد تفوقت قصة (الواثق) على كلِّ شبيهاتها الأوروبية بسبب دقة الوصف وجماليته لدى بيكفورد، بالإضافة إلى قوة الخيال... وهذا عمل أصيل يعرض تجربة شرقية خالصة، وقد يعرف ذلك كلٌّ من زار الشرق، لذلك فمن الصعب علينا أن نصدق أنَّ هذه القصة أكثر من ترجمة». ينبع تقدير بايرون لمصداقية قصة «الواثق» من الطريقة التي قدَّم بها جالان وغيره من مؤلفي الحكايات الشرقية ومترجميها قصصهم، التي شددوا على واقعيتها وقربها من الحياة اليومية الحقيقية في الشرق. وإن كان بايرون يشير محقاً إلى غموض قصة «الواثق» التصنيفي، فإنَّ رؤيته للكتاب، بما فيه من مبالغات وخيال، وفق أنه مرآة تعكس تجربة حقيقية عن الشرق، أمر مستهجن دون شك.

تُعدُّ إضافة الهوامش التاريخية إلى العمل الأدبي، أداةً سردية قديمة لم تبدأ بالتأكيد مع لهو بورخيس ومزجه الحقيقة بالخيال، كما أنَّ الشخصية الشرقية تمنح القارىء سياقاً رحباً ينقله إلى عالم الغرائبية. وقد قدَّم هينلي وبيكفورد قصة «الواثق» على أنها وثيقة حقيقية عن الشارع، مما أغرى القراء بعوالم جديدة للاستكشاف دون وسيط. إن العالم «الآخر»، بكل ما فيه من اختلاف، ومغامرات، وقدرةٍ وسحر، هو ما جذب معظم القرّاء إلى قصة «الواثق»، غير أن التأثير الأخطر ذي الأبعاد السياسية لهذه القصة يكمن في زعمها تقديم حكاية تاريخية تعكس واقعاً معيشاً في الشرق، فهي إذاً مصدر للمعلومات يتسنى لقارئها أن يغرف منه ما يشاء، فيكوّن الصورة التي يرتئيها

عن الإسلام والشرق، في فترة كانت العلاقات الأوروبية العثمانية تشهد توتراً كبيراً.

لقد غضب بيكفورد مما فعله هينلي في البداية، حين أخفى شخصية المؤلف، فضلاً عن الشخصية الحقيقية لقصة «الواثق»، لكنه ظل يدور –مع ذلك– في فلك هذا الغموض، ويتجنب السؤال الأهم بالنسبة إلى قصته، فهل هي ترجمة لإحدى حكايات ألف ليلة وليلة أم أنها جاءت من بنات أفكاره؟ أهي مرآة أم وهم؟ تبدو قصة «الواثق» مقدمة لألعاب ما بعد الحداثة في الأدب، التي ظهرت في روايات مثل «ليالي في السيرك، 1984»، للكاتبة أنجيلا كارتر، حيث تسأل البطلة فيفرز سؤالاً يتكرر باستمرار: «هل هي حقيقة أم خيال»؟

(3)

عندما سارع بيكفورد لاستبدال نسخة هينلي الإنجليزية بنسخته الفرنسية من قصة «الواثق»، أبقى على حالة الغموض ذاتها حول أصل القصة، فظهرت كأنها قصة تاريخية. ولو أنه أضاف ما كان يدعوه «وقائع الواثق»، كما كان يردد، لخلخل الإطار التاريخي الذي قُدِّمت القصة الإنجليزية من خلاله، ولظهر التقارب الواضح بين القصة وحكايات ألف ليلة وليلة، عبر سلسلة اعترافات الخاطئين في حضرة إبليس في نهاية القصة.

لقد كان الأمير ألاسي أول المعترفين بما سرده من جرائم بشعة، اقترفها تحت تأثير تعويذة الفتى فيروز، الذي عُهد إليه برعايته بعد وفاة والديه، ثم شُغف الأمير ألاسي به حبّاً. سيطر الفتى فيروز على الأمير سيطرةً كاملة، وصار يُسخِّر عشيقه لأعمال الشر بعد أن كشف له أنه يتبع مجوسياً يُدعى زولولو، وأنه يفعل كلَّ ما يفعله للتقرب من ربه المعبود؛ النار. يأخذ فيروز الأمير ألاسي لزيارة معبد النار حيث يقطن سيده المجوسي، ويقومان هناك بإلقاء عددٍ من فروات الرؤوس واللحى التي سلخاها عن قتلاهما من البشر في النار، قرباناً لها، في مشهد مرعب يتحلَّق فيه الجميع حول لهب النار، وتنعكس أشباح الرؤوس المعلقة على الحائط، لتشي بعدد الضحايا الذين قتلهم المجوسي سابقاً. وكما عرض جايور في بداية الحكاية على الواثق حكمة سليمان

وقوته إذا آمن بربه، يَعِد زولولو الأمير ألاسي أيضاً بقوة غير محدودة إذا تخلى عن دينه، وتبعه في عبادة النار.

يستمر بيكفورد في إضفاء مزيد من الغموض على أحداث قصته وأبطالها، لنصل إلى علاقة الأمير ألاسي بالفتى فيروز. يقول لنا بيكفورد عبر فصول القصة إنَّ الأمير واقع تحت تأثير شهوته تجاه الفتى، وأنه لا يملك من أمره شيئاً، لكنه يشير في مواضع أخرى إلى أنَّ الفتى لا يمتلك القوة التي تخيلناها للتأثير على الأمير، وأن الأمير ليس مسلوب الإرادة كما نظن، بل اختار أن يعشق هذا الفتى الغض. ولو أردنا تطبيق أحكام اليوم على الأمير لاتهمناه بالاعتداء الجنسي على الأطفال. لا تقع قصة بيكفورد تحت بند الأدب الإباحي، فهو لا يصف مشاهد جنسية بين الأمير وعشيقه، ولا يستخدم لغة مثيرة لوصف علاقتهما، بل يصف تلك العلاقة بالعاطفية والإخلاص الأبدي، وربما كان بيكفورد ذاته لا يملك توصيفاً محدداً لتلك العلاقة. لا عجب إذن أنَّ بيكفورد أجرى تعديلاً على هذا الجزء من القصة، عندما أعاد نشرها عام 1837، إذ قدَّم تصوُّراً مختلفاً للفتى فيروز، فهو أميرة متنكرة اسمها فيروزة يعشقها الأمير الاسي، وتقوده إلى كلِّ أنواع الشرور. كتب بيكفورد روايات أخرى غير «الواثق»، ولكنها كانت في معظمها بأسماء نسائية مستعارة، مثل «كتابة الرواية الحديثة: أدب فلسفي، 1796» وأخرى بعنوان «أزيميا: رواية بشروط سياسية، 1798»، وقد نشرهما باسم جاكيتا أغنيتا ماريان جنكس. لقد سعى بيكفورد دائماً إلى التنكر والاختباء وراء الأسماء والغموض ليحرر عقله ويقول ما يريد، لقد منحته الأقنعة الفرصة ليتحدث عن الكفر بالخالق والفضيلة والتقاليد، وقد وجد في سحرة «الليالي» وزنادقتها الجانب المظلم في نفسه، فأطلق له العنان كي يبث ما يريده من خلال الحكاية.

تلخص قصة الأمير ألاسي ومعشوقه فيروز الحبكة التي تتكرر في الرواية الإطارية «الواثق»، ويعكس هذا بالطبع تأثيراً واضحاً لحكايات ألف ليلة وليلة على بيكفورد. تُصوِّر رواية «الواثق» سلسلة من الآثام والمشاعر العميقة التي تحتاج إلى دراسة وإعادة تقييم في ظل الحداثة التي نادى بها بيكفورد، فثمة قصة «الأميرة زليخة والأمير خليل»، التي تحكي قصة أخرى عن الحب المحرم بين أخ وأخته، لكن هذه القصة

تفتقر إلى النهاية كما هي الحال في قصص أخرى داخل إطار «الواثق»، وقصة ثالثة عنوانها «تاريخ الأمير بركيروخ»، تتلبس السرد الكوميدي لإظهار شرور أخرى. تسرد القصص الثلاث كل الخطايا التي ارتكبها الأبطال، واستحقوا عليها العقاب، الذي يحل عليهم في النهاية، والذي يؤكده الراوي في صيغة وعظية آخرَ الكتاب: «هكذا كان عقاب المشاعر المنفلتة، وهكذا يجب أن يكون عقاب البحث عن الحكمة المقصورة على الخالق والمحظورة على بني البشر، فالخيبة والفشل هي النتيجة الحتمية للبحث وراء القوى الخارقة التي لا تصلح للإنسان، فهو مخلوق ضعيف وجاهل، لكنه مجبول على الفضول والغرور».

تتموضع وثنية عالم بيكفورد السحري في الشرق، حيث تعيش شخصيات قصصه التي استقاها من التراث الإسلامي، بالإضافة إلى حكايات «ألف ليلة وليلة». ويقف السحر في هذا العالم مقابلاً للإيمان، والإيمان في حكاية «الواثق» هو الإسلام؛ دين الحاضر الذي يواجه وثنية الماضي، بما فيها السحر الذي امتلك أسراره ملوك الأقدمين كسليمان، وهؤلاء خالدون جميعاً في العذاب. وهكذا، تُحمِّل قصص بيكفورد عبء هذا التاريخ من السحر والخوارق للأغراب الشرقيين.

لا تجيب إحالة السحر إلى الشرق عن سؤال ملح هو: كيف يمكن للتفكير السحري أن يدوم وينتعش في ظل هذا الرفض العنيف لوجوده؟ لكن، وبينما يرفض بيكفورد هذه الحكمة السحرية الوثنية يستمر في تجذير صوره وحبكاته وقوة سرده في نسيج «الليالي» والواقعية السحرية المرتبطة بها، وبذلك يبقى بيكفورد وفيّاً لحكايات «ألف ليلة وليلة» حيث السحرة، كما رأينا، ينتمون إلى أنظمة دينية مختلفة، وطقوس أخرى.

حاول بيكفورد إيجاد معادلة بديلة لتطويع السحر والخوارق القديمة التي تنتمي إلى الوثنية أو ديانات قديمة أخرى كالزردشتية، لتناسب الرؤية الحديثة، وهو بذلك يُمثل موقف القرن التاسع عشر من السحر خير تمثيل، فمن جهة يستخدم الخيال في «الواثق»، للتعبير عن رفضه للسائد من التقاليد الدينية والاجتماعية، لكنه من جهة أخرى يرفض الوقوع في فخ الاعتراف بالوثنيات القديمة، لذلك كان لا بد من اكتشاف نظام سحري بديل يُمكنه من استخدام التفكير السحري، دون أن يكون

ذلك وصمة عليه في زمن الحداثة.

على الرغم من أنَّ بيكفورد كان محباً للإسلام والشرق عموماً، فإن تصويره للواثق هذا التصوير البشع، الذي يظهر الخليفة المسلم رجلاً منحرفاً وشريراً لا يتوانى عن ارتكاب كلِّ الموبقات، في أجواء شرقية تعج بالسحر والشعوذة، يصب في مصلحة خصومه من المستشرقين ذوي النوايا السيئة، فهذا العرض لشخصية الواثق يدفع بالقارىء إلى مقارنة ما يراه أمامه بثقافته الغربية العقلانية، في مجتمع يسوده الهدوء والعلاقات التقليدية السوية. وحتى عندما فنَّد بيكفورد الأصول الشرقية لقصته في النسخة التي أصدرها عام 1787، وقال إنَّ هذه الحلقات من حياة الواثق هي محض خيال بأسلوب شرقي، ظلَّت الملاحق والهوامش التي رافقت الكتاب دافعاً للقرَّاء كي يقرأوا القصة قراءة تاريخية تعكس حقائق عن الشرق، فوقع الكاتب في «الموقف النصي» الذي استنكره إدوارد سعيد في أعمال المستشرقين، الذين حاولوا شرعنة نصوصهم، وتقديمها مرجعاً للحقيقة.

لم تنشر الأجزاء الكاملة من «وقائع الواثق» في حياة بيكفورد مطلقاً، وظلت تلك الأجزاء مخفية فترةً طويلة بعد وفاته، حتى اكتشفها لويس ميلفيل؛ المؤرخ الأول لحياة بيكفورد، في قصر هاملتون حيث خبأتها ابنته، ولم تظهر طبعة متكاملة من قصة «الواثق» و« وقائع الواثق» باللغة الإنجليزية إلا عام 2001، لتوضح العلاقة المباشرة بين بيكفورد ومصدر إلهامه المباشر؛ حكايات «الليالي العربية».

لقد جاء استشراق بيكفورد نتيجة طبيعية لشغفه بالأدب الشرقي، واهتمامه بالثقافة الإسلامية، وقد قدَّم له تعاطيه مع الثقافة الشرقية الإسلامية بديلاً عن المجتمع الإنجليزي وثقافته آنذاك، وهي ثقافة شعر بيكفورد أنه غريب عنها، بل منبوذ من أفرادها، وربما كانت هذه الأسباب الشخصية من أهم دوافع بيكفورد للهروب والانغماس في الثقافة الشرقية. وترى دونا لاندري في إحدى مقالاتها أنَّ بيكفورد كان يقدِّم نفسه في شخصية الجمل «البوفاقي»، وهو جمل الساحرة الشريرة والدة الواثق، معبراً كما ذلك الجمل عن الجانب الوحشي في شخصيته، الذي يتوق دائماً إلى الانعزال عن الآخرين.

يتطلب أدب بيكفورد قراءات متعددة، لا تنحصر في تصنيف هذا الأدب بين تمثيل الواقع أو مقاربته بوصفه ألعاباً [مجازية] من الباروديا [المحاكاة الساخرة]، أو بين تبنيه وجهة نظر إسلامية متشددة أو غربية متعالية ومنفصلة، إذ إنَّ بيكفورد يُعبِّر عن أفكاره بطرق متناقضة أحياناً، فيرتدي خطابه المتحرر من قيود الدين والمجتمع رداءً أخلاقياً ساخراً، ليؤكد نظريته المفضلة التي عرضها مراراً في قصة «الواثق»، أن المظاهر والوعود والمرئي من الصور تخفي دائماً خطاباً مختلفاً يتبدى لاحقاً، لذلك فلا يمكن الوثوق بها.

ثمة جوانب متناقضة عدة في قراءة أدب بيكفورد، وبينما تنسجم الصور المضخمة التي يستخدمها بيكفورد مع نقد إدوارد سعيد لنظرة الغرب إلى العالم العربي، نجد أنَّ مواقف بيكفورد وآراءه السياسية لا تتوافق مع الأفكار الإمبريالية، فقد كان متعاطفاً مع العالم الإسلامي وثقافته، وثمة كثرة من الباحثين في مجال دراسات الشرق الأوسط يؤكدون ذلك، مثل الباحثة الراحلة فاطمة موسى محمود، وهي باحثة مصرية ونسوية بارزة في مجال الأدب الإنجليزي، وكذلك الباحثة لورنت شاتال، التي تدافع عن مواقف بيكفورد السياسية المتطرفة في فهم النوايا الكولونيالية ورفضه لها. كما يَعرف القراء الفرنسيون التناقضات التي تظهر في أعمال بيكفورد، ويدركون ما كان يعانيه الكتَّاب التحرريون في ذلك الوقت، لما خبروه عن فولتير وديديرو.

اهتم بيكفورد، منذ عام 1790 فصاعداً، بالفنون المعمارية، وجمع القطع الفنية، وبخاصة أغلفة الكتب النادرة، حتى إنَّ اهتمامه بها طغى على اهتمامه بالأدب في تلك الفترة. ويبدو اهتمامه بأغلفة الكتب مثيراً للانتباه، فالغلاف يخفي ما في داخل الكتاب، وقد يكون مضللاً أحياناً، ويعد هذا أحد المواضيع التي شدَّد عليها بيكفورد في معظم قصصه الشرقية، المليئة بالأبراج، والسراديب، والمعابد، والرموز، التي تخفي جميعها أكثر مما تكشف. اهتم بيكفورد كذلك بتصميم الأثاث، فكان يعكس ذوقه الشرقي في قطع تُصمم خصيصاً له، فنشر بذلك شغفه بالزخرفة الشرقية في أوساط المجتمع الإنجليزي آنذاك. وفي أواخر حياته، حَلُم بقصر قوطي الطراز يعيش فيه، وقد كان له ما أراد، فقد بنى كاتدرائية فونتيل لتكون مسكناً له، بالتعاون

مع المهندس المعماري جيمس وايت.

جمع بيكفورد في عمارة قصر فونتيل بين شغفه بالأدب والعصور القديمة، واهتمامه بالشرق وثقافته، بالإضافة إلى دراسته الهندسة المعمارية في بداية حياته. وقد استعان بالمهندس الشهير جيمس وايت، لينفذ تحت إشرافه الحلم الذي كان يراوده منذ مدة طويلة، فكان البناء مزيجاً رائعاً من العمارة القوطية والباروكية، متتبعاً أسلوب العمارة في كنيسة باتالا البرتغالية، التي رآها بيكفورد في واحدة من رحلاته المتعددة في أوروبا، وأرادها أن تكون نموذجاً لقصره، ولقد أضاف كذلك الأقواس، والأعمدة، والزخارف الشرقية، ليرضي شغفه المبكر بحكايات «ألف ليلة وليلة». تتبع كل هذه الخصائص الجمالية والأشكال التعبيرية الفنون التطبيقية لا الفنون الجميلة، وبذلك فإن توجهات بيكفورد في هذا السياق كانت توجهات حداثية.

نلاحظ نوعاً من النرجسية المتبادلة بين بطل قصة «الواثق» وبيكفورد مؤلف هذه القصة، إذ تبدأ القصة بالخليفة الواثق وهو يشرع في بناء قصر جديد يتكون من خمسة أجنحة؛ جناح لكل حاسة من الحواس، ويأمر ببناء برج شاهق يشبه أبراج النمرود؛ تلك الشخصية الأسطورية التي بنت برج بابل، ويمنح هذا البرج للخليفة فرصة نادرة للإطلال على العالم من علٍ. ومثلما جرى للإسكندر الأكبر في الأدبيات التي حدثت عنه، يُؤخذ االخليفة باتساع العالم حوله، مقارنة بضآلة البشر عندما يُطل من برجه للمرة الأولى. يحوي برج الواثق كذلك مقصورة خاصة تستخدمها والدته الساحرة لممارسة سحرها وابتكار تعاويذها في قمة البرج، الذي يبدو رمزاً واضحاً للطموح الواصل حدَّ الخيلاء والكِبر، فتكون العاقبة في النهاية الهبوط من البرج الشاهق إلى سراديب إبليس حيث تنتهي القصة.

خاتمة

بنى بيكفورد البرج الأول لقصره مستدقاً ومدبباً وشاهق الارتفاع، لكن هذا البرج انهار قبل إتمام العمل به، فعاود الكرة وبنى برجاً آخر مُربعاً هذه المرة، غير أن البرج تهاوى كذلك بعد ست سنوات من بنائه، لكن بيكفورد كان مصرّاً على بناء

برج لقصره، فبنى برجاً ثالثاً من الحجر.

اضطر بيكفورد عام 1822 إلى بيع قصر فونتيل بعد أن خسر الكثير من ماله في أعمالٍ تجارية، وانتقل للعيش في مدينة باث جنوبي إنجلترا، حيث بنى برجاً آخر في القصر الذي عاش فيه، وأسماه برج لانزداون، كان يطل على أربع مقاطعات من حوله. وفي أحد الأيام، وبينما كان يطوف مدينة باث على ظهر جواده، لاحظ أنَّ برج فونتيل قد اختفى من الأفق بعد أن صمد مدة خمس وعشرين سنة، لكنه انهار في النهاية. توفي بيكفورد عام 1844 في قصره في مدينة باث، ودُفن في مقبرة خاصة، قريباً من برجه الذي بناه وأراده أن يكون ضريحاً ضخماً يُخلِّد ذكره.

لقد زرت تابوت وليام بيكفورد في باث عام 2009، وهناك بين القبور ظهرت أمامي فجأة ظبية لطيفة ظلت واقفة بهدوء تنظر نحوي لدقائق، ثم رحلت بهدوء.

تعجُّ الليالي -بالطبع- بقصص الغزلان والظباء، فهي الحيوانات المحببة للأميرات، وهي المخلوفات المتحولة عن بشر مسحورين، وقد أحبَّ بيكفورد عالم «الليالي» بكل شخوصه وكائناته، وشُغف بجوانبه الجمالية، وظلَّ وفيّاً لها في كلِّ ما أنتج من أدب.

الفصل الخامس عشر

حفلة تنكرية شرقية:
«الديوان الغربي - الشرقي» لغوته

«لقد خلق الله الشرق
وخلق الله الغرب
وحملت يداه الشمال والجنوب
فبسط السلام على أنحاء الأرض».

غوته، الطلسم، 1819

(1)

في مدينة فايمار الألمانية، وبعد ثلاثة عقود تقريباً من تقديم العرض الأول لأوبرا «هكذا هنَّ النساء»، اكتشف يوهان فولفغانغ فون غوته، عام 1815، ولأول مرة، الترجمة التي قدمها المستشرق جوزيف فون هامر بورغستال لأعمال الشاعر الفارسي «حافظ»، فأسره شعره، وأخذته جمالية أسلوبه، وقرر وهو في الستينيات من عمره أن يؤلف ما يضاهي شعر حافظ، وقد كتب عن شعوره آنذاك، قائلاً:

«أعلم أن العالم يغرق في الخراب، ومع ذلك فسأضاهيك يا حافظ، نعم أنت وحدك! دعنا يا رفيق روحي نتشارك المتعة والأسى! سأحب كما

أحببت، وأشرب كما شربت، وسيكون ذلك فخراً لي طوال حياتي.
والآن، تفجري يا أغنياتي. وأشعلي النار في القصيد قديمه وحديثه»!

لقد ألهم هذا اللقاء بين الشاعرين غوته، فألف ديوانه الشرقي الغربي ليكون قصيدة مطولة توجه غوته من خلالها إلى الشرق، وأصبح حافظ ذاتَه الأخرى، والقناع الذي تكلم غوته من خلاله، داعياً قراءه ليشهدوا تحولاً جذرياً في هويته، وإسقاطاً نفسياً من ذات على أخرى، ليظهر مخلوق جديد. وبينما كان غوته يكتب لحافظ؛ توأم روحه، كانت أغنياته تعيش حياتها الخاصة خارج الزمان والمكان.

لقد تأثر غوته بالسيرة الذاتية لحافظ، التي قدَّم بها المترجم هامر ترجمته لأشعار حافظ، ذلك أنه رأى في حياة حافظ وشخصيته ما يشبه حياته، فقد كان الشاعر الفارسي متديناً، لكنه يحب الاستمتاع بالحياة وما فيها من ملذات حسية، وقد كتب عن الحب والشراب وصخب الحياة وهو في السبعين من عمره (توفي حافظ عام 1389). وقد عاش حافظ في فترة مضطربة ودموية من تاريخ بلاده، عندما كان تيمور لنك يجتاح البلاد، مخلفاً كل أنواع الدمار وراءه. ومع ذلك، فقد ظل الشاعر ملازماً داره في شيراز، يعتني بأزهار حديقته، ويستمتع بكل ما هو حوله، مثلما فعل غوته ذاته إبان حملات نابليون، فقد بقي في بلدته فايمار ولم يغادرها. كتب غوته عن «كتاب حافظ»، وهو أحد أجزاء ديوانه، قائلاً «هذا الجزء مكرس لوصف إنسان استثنائي، وتقييم تجربته، كما أنه يعبر عن علاقة الألماني (المؤلف) بالفارسي، ويعترف له بمدى إعجابه وعجزه عن مضاهاته». وعلى الرغم من أن غوته نفر من المعتقدات الإسلامية في البداية، فإنه عاد وتراجع، وقال يصف نفسه: «يرى الشاعر نفسه رحالة، وقد وصل الآن إلى الشرق، حيث يستمتع بالعادات والتقاليد والمعتقدات الدينية والنظرة إلى العالم، وليس ثمة ما يمنع أن يصبح الشاعر مسلماً». أدى هذا الحماس بغوته إلى صنع ملحمة شعرية امتزج فيها الجسد بالروح في صنعة مبهرة، فجاءت الأبيات مصقولة ومقفاة، تشبه تهاويد الأطفال إذا تُرجمت إلى اللغة الإنجليزية، ولاسيما أن بعض الأبيات تنحو إلى استخدام العامية، التي طورَّها شيلر وهاينه بالإضافة

إلى غوته أيضاً، وقد استلهموا في ذلك الأغاني الشعبية، والمراثي، وأغاني الأطفال، وكذلك الأغاني العاطفية. لم يقتصر حماس غوته على مواضيع شاعره المفضل حافظ فحسب، وإنما تجاوز ذلك إلى تبني شكل القصيدة الفارسية والعربية، ويعلق المستعرب ياروسلاف ستيتكيفتش على ذلك، بقوله: «لقد جرى تقديم الشعر العربي بقوة في الأدب الأوروبي، ليكون رافداً نظرياً وعملياً للأعمال الموجودة بالفعل، وغيرها من الأعمال، التي مازالت قيد التطوير». ويؤكد ستيتكيفتش هنا على التمييز بين هذه الحركة الجمالية التجريبية، والدراسات الثقافية، التي تندرج تحت بند الإثنوغرافيا العلمية، وقد برزت لاحقاً، وتطورت في اتجاه آخر.

أسهمت حروب نابليون في تقريب غوته من الثقافة الإسلامية بصورة غير متوقعة. لقد كان الشاعر يؤمن بالحظ، لذلك فقد استبشر خيراً عندما جاءه جندي عائد من الحملة الإسبانية بمخطوطة عربية حوت «سورة الناس» من القرآن الكريم:

> ﴿قل أعوذُ برب الناس، ملكِ الناس، إلهِ الناس، من شرِّ الوسواس الخنَّاس، الذي يوسوس في صدور الناس، من الجِنَّة والناس﴾، وقد رأى غوته في السورة تنبيهاً له ليحترس من وسوسة المعتقدات والأفكار المحيطه به في مجتمعه. تبع تلك الحادثة وصول مجموعة من المخطوطات العربية إلى مكتبة المدينة، وقد ذُهل غوته من جمال الخط العربي وزخرفته وحروفه الانسيابية، وظل يتأمل تلك المخطوطات مدة طويلة، وقد كتب في ذلك حينها: «قد لا توجد أي لغة أخرى تجمع حروفها بين الروح والكلمة والخط المكتوبة به».

كان غوته رجلاً متعدد الجوانب، يهتم بجميع أشكال الثقافة والمعرفة، ولا يتوانى عن الخوض في معارف الطقس، والبصريات، ونظرية الألوان. أما حماسته للشرق فقد دفعته إلى دراسة اللغة الفارسية على أيدي المستشرقين، كما تعلَّم اللغة العربية وحروفها، وكتب بها بعض القصائد في ديوانه الشعري.

لقد كانت دراساته الشرقية نوعاً من الهجرة من الحاضر إلى أزمنة بعيدة، وأماكن لها سمات مختلفة، وقد عنون إحدى القصائد الافتتاحية في ديوانه الغربي الشرقي بالهجرة.

استعار غوته صوراً شعرية وموتيفات من الفردوسي والرومي، وتكيف مع شكل قصائد التسبيح، وقصائد التوقيعات، وقصائد الثأر. أما أهم تلك الأشكال فكان قصيدة الغزل، التي تتكون من سبعة أبيات إلى خمسة عشر بيتاً مقفى. وقد يبدأ كلُّ بيت بفكرة مختلفة، ثم يظهر اسم الشاعر عادة في السطر الأخير مثل التوقيع. اهتم غوته أيضاً بأنواع أخرى من الشعر الفارسي، كالهجاء، وشعر التوقيعات، لكنه أضاف عقيدته الخاصة إلى كل هذه الأنواع وهو يكتب صيغته الخاصة من هذه الأشكال الشعرية.

يُصنف حافظ شاعراً صوفياً ورائداً مبدعاً في مجال الوزن الشعري والقافية، ويقف في الأدب الشرقي إلى جانب صافو، وهوراس، وبترارك، وكيتس، وقد عاش تقريباً في الفترة ذاتها التي عاش فيها كاتب الإنجليزية تشوسر. ومع ذلك، فهو شخصية متفردة تجمع الكثير من التناقضات، ذلك أنه يعشق الخمر ويكرسها في كثير من قصائده، وهو أيضاً محب مخلص، يتفانى في الملذات ويعيش لأجل اللحظة الحاضرة، كما يظهر أحياناً كافراً، ليشكك في كل شيء وينكر العقيدة. لكن أوضح ما يميز قصائده في المخطوطات الفارسية غزلياته الخمرية، وما فيها من صور جمالية.

لايزال حافظ حتى اليوم شاعراً محبوباً في إيران، يقصد ضريحَه في شيراز الآلاف من الزوار، وفي السوق القريبة من الضريح ثمة عرّاف يجلس وبجانبه حمامة تلتقط للزائر ورقة من بين مجموعة أوراق مطوية، تخبره فيها عن حظه في الأيام القادمة مقابل بعض النقود. أما النبوءة في تلك الأوراق، فهي من أشعار حافظ، ومنها هذان البيتان:

«تجرع نبيذك، مثل حافظ، على صوت أوتار القيثار
فبهجة القلب مغزولة في جديلة من حرير».

لا يظهر حافظ أو قصائده في حكايات «ألف ليلة وليلة»، فقد كتب أشعاره كلها بالفارسية، لكن نظيره العربي وسابقه إلى شعر الخمريات أبا نواس، الذي ترعرع في البادية وتوفي تقريباً ما بين عامي 813-815، يظهر في عشرات الحكايات في «الليالي»، وتزين أشعاره، دون ذكر اسمه أحياناً، كثيراً من القصص في الكتاب. تقدم الحكايات أبا نواس ضمن عائلة البرامكة الثرية السيئة الحظ، التي كانت تحيط بالخليفة هارون الرشيد في أثناء العصر الذهبي للدولة الإسلامية، وهو عصر الرخاء والحضارة، الذي عكسته الحكايات عندما كانت مدينة بغداد أغنى مدن العالم في ذلك الوقت، وأكثرها كثافة سكانية.

يقوم أبو نواس في «الليالي» بدور الوغد الأحمق على طريقة شكسبير، لكنه مع ذلك يتمتع بفطنة عجيبة تنقذه من غضب الخليفة عليه بسبب أفعاله. كما يلعب أبو نواس دوراً جوهرياً في فيلم «الليالي العربية، 1978» للمخرج بازوليني، حيث يقوم بدور شاعر البلاط اللاهي، الذي يُنشد شعراً إباحياً في حضرة الخليفة، ويرسم أجواءً خليعة تدور حول علاقات الحب مع فتيات وفتيان في القصر، ويبدو أن حافظاً حاول مضاهاته في هذا المجال، فقصائده فيها الكثير من هذه العلاقات، إلى جانب التغزل في الخمر.

استخدم غوته القناع الشرقي مطية تبعده عن عالمه، ليختبر الآخر من موقع النظير، كما يقول إدوارد السعيد، دون منفى مادي حقيقي، فقد اختار أن يحوِّل مدينة فايمار إلى شيراز العصور الوسطى، لتشهد ميلاده الجديد، وتقمص ذاتاً مختلفة وغرائبية لتكون وقود إبداعه، وهذا انعكاس واضح لمقولة الشاعر الفرنسي رامبو «أنا الآخر»، وقد كانت هذه الفلسفة التي تدعو إلى تخيُّل الذات آخرَ في صلب عملية البحث الغزلي عن الذات والذَاتية، التي فجَّرت أسئلة حول المجتمع والإنسانية، وأرست فيما بعد دعائم الفنون وعلم النفس في الغرب. لقد وُلد غوته بالفعل مرة أخرى من خلال القناع الشرقي الذي اختاره لشخصيته الجديدة.

كانت كلمة «ديوان» جديدة في ألمانيا عندما اختارها غوته لعنوان كتابه، وهي كلمة فارسية دخلت إلى اللغة العربية في البداية، لتصف سجلات المعلومات المختلفة،

ثم استخدمت بعد ذلك للتعبير عن أشكال مختلفة من التجمعات، كتجمع الجنود في الجيوش الإسلامية الأولى، وأُطلق عليه ديوان الجند، ثم جاء ديوان الخلافة، الذي مثَّل حكومة الخليفة في مدينة بغداد، وانتقل إلى الدولة العثمانية، فتعددت الدواوين التجارية والقانونية وغيرها، وكان الديوان عادة مفروشاً بالسجاجيد والوسائد الشرقية المميزة، وهي الصورة التي لازمت كلمة الديوان في المخيلة الغربية، عندما انتقلت الكلمة إلى اللغة الإنجليزية عام 1702، لتصبح (divans).

يتألف ديوان غوته من ثلاثة عشر كتاباً، ولكل كتاب عنوان مثل «كتاب المغنّي» و«كتاب الحزن»، وهكذا. وقد كُتبت هذه العناوين باللغتين الألمانية والفارسية، فجاءت في تسلسلها شبيهة بالكتب الدينية، وعكست القرآن والإنجيل في كثير من جوانبها، ولاسيما «كتاب الأمثال»، الذي يبدأ برباعية كلاسيكية تستدعي البرامكة في سياق من الحنين إلى الماضي:

«مرت عشرون عاماً
أعوامٌ جميلةٌ بكل ما فيها
صادفْت فيها حظاً سعيداً
كما صادف البرامكة من قبل».

هكذا، أغرَق غوته نفسه في التماهي مع توأم روحه حافظ، وكأنه يقول للقاريء إنه يكمل ما بدأه الشاعر الفارسي. ولقد عاش الشاعر إدوارد فيتزجيرالد تجربة مماثلة بعد خمسين عاماً من تجربة غوته، عندما ترجم رباعيات عمر الخيام إلى اللغة الإنجليزية، ويسميها خورخي لويس بورخيس «معجزة» فيتزجيرالد في عدد من مقالاته، ويعترف بورخيس بحيرته إزاء قدرة فيتزجيرالد على ترجمة أعمال هذا الشاعر القروسطي إلى اللغة الإنجليزية، بعد مرور ثمانية قرون على كتابة الرباعيات، ثم يقدم تفسيرين لشرح تلك المعجزة كما يسميها؛ الأول، أن عمر الخيام عاد وتجسد في إدوارد فيتزجيرالد تجسيداً فعلياً، أو أن تكون تلك المعجزة «محض مصادفة رائعة،

جمعت فيتزجيرالد التعيس آنذاك بتلك المخطوطة المصفرة الأوراق، فوق أحد رفوف مكتبة جامعة أكسفورد، لينعم القراء لاحقا بذلك العمل الخالد». يقدم فيتزجيرالد في إحدى رسائله أحد المفاتيح، التي استخدمها لولوج الرباعيات، وهو المفتاح ذاته، الذي استخدمه غوته ربما في ترجمته لأشعار حافظ أيضاً، يقول: «لا بد لهذا الشيء أن يحيا، ولن يحدث ذلك إلا إذا نقل إليه المرء جزءاً من حياته». وفي هذه الحالة، نقل فيتزجيرالد حياته إلى عمر الخيام، تماماً كما فعل غوته عندما تقمص شخصية حافظ ونقله ليعيش في القرن الثامن عشر. لقد استطاع هذان الرجلان من خلال تماهيهما مع الشاعرين الفارسيين تشكيل نظرة مختلفة للعالم، وتقديم شهادة عن قرب حول ثقافة تختلف عن ثقافتهما الغربية.

عندما كتب دبليو جي سيبالد عن فيتزجيرالد في كتابه «حلقات زحل»، فإنه استخدم منظوراً ينطبق تماماً على غوته وعلاقته بحافظ، فهو يقول: «لقد ترجم فيتزجيرالد هذه القصيدة وكأنها حوار مع الشاعر المتوفى، في محاولة لربطنا به، وهكذا نصل كلمة بعد الأخرى وصورة وراء صورة إلى نقطة خفية يلتقي فيها الشرق بالغرب، لقاءً لم تسمح به الظروف التاريخية». ويقصد سيبالد بالظروف التاريخية، الظروف السياسية والعسكرية، لا التجارية والثقافية، التي كانت دائماً ملائمة للقاء الشرق بالغرب. لقد جمع كلٌّ من غوته وفيتزجيرالد بين الصوت الأوروبي والتقاليد الشرقية في القصائد التي ترجماها، أو كتباها بوحي من التقاليد الشعرية الشرقية، موسيقيةً كانت أو غير موسيقية.

(2)

يقول المؤرخ الأدبي ريموند شواب في «الموسوعة الشرقية»: «إنَّ الأدب الشرقي يسعى إلى تحويل كل شيء إلى موسيقى، بما في ذلك الكلمات»، وهذا ما يؤكده ستيتكيفيتش أيضاً، إذ يقول إنَّ غوته «يسعى وراء الأغنية، ووراء مصداقية الكلمات؛ أي أنه يستهدف التعبير لا التقليد». وقد أسهم شغف غوته بالوزن الموسيقي في شعر حافظ، الذي تبناه الشاعر الألماني في قصائده، مخلداً تلك القصائد إلى الأبد.

تُظهر المقارنة بين محاكاة غوته لقصائد حافظ وترجمة «الليالي» تطرف غوته، وشغفه بإبراز الأوزان والموسيقى التي تحكم القصيدة، على النقيض مما فعله مترجمو الليالي جميعاً، باستثناء لين، فقد ساروا على نهج جالان في حذف الأبيات الشعرية المتناثرة في كلِّ الحكايات تقريباً، ولم يلقو بالاً إلى التناغم الموسيقي الذي يميز سرد شهرزاد في الحكايات.

ينبثق الشعر في حكايات «ألف ليلة وليلة»، مثلما ينبثق الفجر كلَّ ليلة، حاملاً معه المزيد من التشويق واللهفة لمعرفة المزيد في الليلة التالية، وقد يكون الاستطراد وإلقاء الأبيات الشعرية مملين أحياناً بالنسبة إلى القارىء، لكنهما يُكثفان بالتأكيد المتعة المنتظرة، عندما يلتقط الراوي الخيط من جديد لاستكمال السرد.

تحكي شهرزاد حكاياتها من الذاكرة، وداخل الحكايات ثمة شخصيات تحكي حكاياتها وتعبر عن فرحها وحزنها وأسفها بأبيات شعرية تطول أو تقصر، وتُشكل النساء نسبة لا يستهان بها من هذه الشخصيات، فهن أصوات قوية تصدح بما يجول في خاطرها، سواءً أكنَّ من بطلات الحكايات المتعلمات أم غير المتعلمات، ذلك أنهن يُعبِّرن جميعاً عن شغفهن أو حزنهن أو فرحهن في أبيات من الشعر أو مجموعة من الأغاني والأمثال.

لقد أعاد مترجمون آخرون كأندريه ميكيل وجمال بن شيخ هذا الحوار بين الشعر والنثر إلى الحياة في ترجماتهم الحديثة لحكايات «ألف ليلة وليلة»، فنجد -مثلاً- كثيراً من أبيات الرثاء التي تنشدها الأم الثكلى في قصة «حسن الصائغ البصري»، فهي تُعبر عن حزنها لفقدها ولدَها بعمق أكثر من خلال الشعر. وفي قصص أخرى، حلَّت الأبيات الشعرية المتبادلة بين حبيبين محلَّ القبل والعناق في مشاهد الحب ضمن هذه القصص، وتنتمي الأشعار هنا إلى الذاكرة الشفاهية للحكايات، وتنضوي تحت الموسيقى العامة في الكتاب.

تنطلق هذه الأشعار في الحكايات، معبرة عن تجارب منشديها في مقارعة الحزن والأسى، ومغالبة الشهوة أو الحنين، فتنبسط هذه التجارب أمام القارىء أو السامع، كما أنها تخلق رابطاً موسيقياً بين الحكايات، تماماً مثلما تفعل اللازمة التي تختم الليلة

بانبلاج الصباح، وسكوت شهرزاد عن الكلام المباح، في انتظار ليلة جديدة لإكمال الحكاية، فهذه الأشعار نموذج مستقل يتكرر في الحكايات، لإضفاء مزيد من المتعة والسكينة، بعيداً عن توتر الأحداث داخل السرد.

يجمع الشعر الكلمات والموسيقى لخلق إيقاع جسدي يستمتع به القارىء أو السامع مثلما إيقاع الرقص، فالشعر هنا يكافح لتحرير نفسه من قيود المعنى، وصولاً إلى حالة من انعدام الكلمات، ليصل حالة من الفكر تعيد صياغة الانحيازات الشخصية والمجتمعية.

تتجلى قصائد الحب بأبهى صورها ضمن ديوان غوته في «كتاب زليخة»، وهو الاسم المقنع للممثلة والموسيقية والكاتبة ماريان فون فيلمر، المولودة عام 1784. وقد كانت ماريان تصغر غوته بخمسة وثلاثين عاماً، لكنها كانت واحدة من حبيباته الكثيرات، وقد أحبها غوته بجنون، وخلَّد ذلك الحب في قصائد إيروسية ورومانسية غاية في الجمال.

كانت ماريان في السادسة عشرة من عمرها عندما انضمت إلى فرقة تمثيلية متجولة، ثم التقت في فرانكفورت بالثري يوهان ياكوب فون فيلمر، الذي استضافها في بيته لتتلقى العلوم هناك مع ابنته، لكنها أصبحت بعد ذلك زوجته الثالثة عام 1814، حين كانت في التاسعة والعشرين، وفي بيت فيلمر التقت ماريان بالشاعر غوته أولَ مرة.

بدأت قصة الحب التي جمعت بينهما في إطار شرقي، فقد كان غوته يسمي نفسه حاتم؛ نسبة إلى حاتم الطائي الشهير بكرمه في التراث الإسلامي والعربي. أما ماريان فقد منحها غوته اسم زليخة، نسبة إلى زوجة بوتيفار؛ عزيز مصر، التي حاولت إغواء يوسف [عليه السلام] في الكتاب المقدس، بعد أن فُتنت بجماله. وعندما هرب منها يوسف، وقميصه قد تمزق من الخلف، إثر محاولتها التشبث به ومنعه من الهروب، أخبرت زوجها أن يوسف حاول مراودتها عن نفسها (سفر التكوين 39:1-20). لا يظهر اسم هذه المرأة الشهوانية في التراث المسيحي، أما التراث الإسلامي فقصتها فيه أكثر تفصيلاً في سورة يوسف، إذ تَجمع النساء اللواتي لُمنها على حب يوسف، دون أن يرينه ليشهدن على قوة تأثيره، وبينما يقطعن الفاكهة بالسكاكين، تدخل عليهن

يوسف، فيُبهتن من جماله، ويقطعن أيديهن بالسكاكين التي استخدمنها، لكن زليخة تؤوب إلى رشدها في الرواية الإسلامية، وتُقدم حب الله والتوبة على حبها ليوسف.

لا تدخر زليخة في ديوان غوته وسعاً في الوصول إلى محبوبها، مهما كانت العواقب والصعوبات، وهي مثل كثير من بطلات «ألف ليلة وليلة»، ممن شُغفن حباً، كمريم وزمرُّدُ. وعبقت قصائد غوته بمشاعر الحب والصور الإيروسية، التي يعيشها العشاق، وقد صوَّرها المؤلف الموسيقي الألماني شوبيرت بمصاحبة البيانو في إحدى معزوفاته، حيث ترد الحبيبة على كلمات حبيبها، وترسلها مع الريح القادمة من الشرق، فيجيبها على أجنحة النسمات، قائلاً:

«ما هذا؟
هل حَمَلت لي نسمات الشرق أخباراً طيبة؟
لعلها أخبار تطبب جراح قلبي المسكين
وتلطف حرارة الشمس
وتمس وجنتيَّ بخفة
وتقبلني قبل أن تعود إلى الحقول والتلال
إنها رسالة صادقة من القلب
نسمة من نسمات الحب، تجدد الحياة
لكن حياتي لا تتجدد إلا بقبلة من فمها
فمن أنفاسها أستعيد روحي».

يعتقد المؤلف الموسيقي برامز أن هذه القصيدة من أجمل القصائد، وقد قال عنها:

«قد تكون هذه القصيدة، إلى جانب غيرها من القصائد، التي تعود إلى ماريان فيلمر (ادعت ماريان أنها كتبت هذه القصائد في مرحلة متأخرة من عمرها)، من أجمل ما كُتب في الأدب الرومانسي الألماني. ولو

كانت ماريان قد كتبتها بالفعل، فقد فعلت ذلك من وراء قناع شرقي مبهر، أما إذا كان غوته من كتب هذه القصائد، فإن ماريان كانت قناعه الأنثوي الشرقي، الذي اختفى وراءه، ليقدم لنا هذه المجموعة الرائعة».

يتوجه ديوان غوته الغربي الشرقي توجهاً إيروسياً في مجمله، غير أنَّ تصنيف الديوان في فئة الإيروسية وحدها يغبط شخصية حافظ المتمردة الثائرة حقها، وهو جانب حاكاه غوته، وأبرزه ببراعة في عدد آخر من القصائد، حيث جاءت الأبيات قوية متمردة تهز عرش الأفكار السائدة في مجتمعه آنذاك. ومثلما كان حافظ يتنقَّل في شعره من النقيض إلى النقيض، ومن المتع الإيروسية وجمالياتها إلى الثورة العارمة والنقد الغاضب، كذلك فعل جوته في ديوانه، فكانت قصائده تتغير من حال إلى حال، كي ينبش ما يراه صدئاً وعفناً فيما حوله.

لقد كتب غوته كتابه في مرحلة قلقة ودموية من تاريخ أوروبا، فوجد نفسه في خلاف مستمر مع معاصريه عقب هزيمة نابليون، ومقاومته المستمرة لفكرة القومية، وتعاطفه مع الفرنسيين. ومن اللافت للنظر أن ديوان غوته ولد في ظل أجواء من الحروب الإقليمية والدولية، وهو يشبه في هذا سيرة حافظ إلى حد كبير، فقد عاصر حافظ طاغية آخر هو مبارز الدين محمد، الذي سيطر على فارس في عصر الدولة المظفرية، وانتقد حكمه بقوة.

لم ينجذب غوته إلى نقد حافظ للسلطة، وسخريته من الحكَّام فقط، وإنما شكَّل خروجه على التقاليد الإسلامية التقليدية، من تحريم لشرب الخمر، وتقييد للمتع الجنسية، أحد جوانب شخصية حافظ، التي تماهى فيها غوته، ذلك أنه وجد في هذا الجانب ما يشبهه. ومع أنَّ حافظاً اكتسب اسمه بعد أن حفظ القرآن عن ظهر قلب في شبابه، فإنه ابتعد كل البعد في قصائده عن التعاليم الإسلامية المعروفة، وانتقد كلَّ من يمثل السلطة الدينية وسخر منهم، ولعلَّ ذلك يظهر بوضوح فيما يلي من أبيات:

«لا تُقبّل شيئاً إلا شفاه الحبيب
وكأس الخمر ونداماك
إنها غلطة فادحة أن تُقبّل اليد التي يمدها إليك أحد شيوخ الدين
إنَّ الخالق أعظم من أن ينتظر من عبيده شعائر تقام في العلن».

تفاعل غوته مع هذا الموقف من رجال الدين بقوة، ولاسيما بما كان يحمله من أفكار نقدية لرجال الكنيسة وممثليها. وتَظهر توجهات حافظ الرافضة للأفكار الدينية في أبيات أخرى من القصيدة السابقة، حين يصف خَلق آدم من طين كملء الساقي كأساً من الخمر:

«قلت للساقي: أخبرني،
ما طريق الخلاص؟
فرفع كأسه
ونظر إليّ قائلاً: لن أذكر مساوىء الآخرين».

لقد أيقظ حافظ جوانب أخرى لدى غوته، إلى جانب الثورة على القمع الديني ونفاق السلطة، فقد ألهمه الايمان بأهمية الرأفة والرحمة بعيداً عن اللوم، والنقد في سبيل الوصول إلى الإصلاح، لأن العدالة لا بد أن تنحاز إلى الحقيقة، والتصالح، والاعتراف بأخطاء الماضي، والاتفاق على المشاركة في صناعة المستقبل.

لقد قرأ غوته ترجمة «الليالي» للمرة الأولى باللغة الألمانية بعد عشر سنوات من كتابة ديوانه، عندما كان في الخامسة والسبعين من عمره. ومع أنه كان قد قرأ ترجمة جالان الفرنسية للحكايات، فإنه أشاد كثيراً بترجمة هابشت، التي جاءت في خمسة عشر مجلداً، وقد كتب في عدد من رسائله كيف تعلّم من الحكايات في «ألف ليلة وليلة» أن يطلق العنان لخياله، بعيداً عن قيود المنطق، للتعبير عن أفكاره.

لقد ظهر تأثير حكايات «ألف ليلة وليلة» على غوته كذلك من خلال تَغيُّر

منظوره إلى بطل عمله الشهير فاوست، ففي الجزء الأول من قصيدة غوته الملحمية، تظهر صورة الساحر ورفيقه في الغواية ميفيستوفليس منسجمة تماماً مع الشخوص القروسطية التقليدية للخارجين على الدين، الذين يقودهم الشيطان عبر حبكة تُكرِّس الرؤية المسيحية للندم والخلاص، وقد بدأ غوته كتابة هذا الجزء في سبعينيات القرن الثامن عشر، غير أنه أجرى تعديلات مهمة على شخصية فاوست عام 1825؛ أي بعد زهاء ست سنوات من كتابة «الديوان»، فلم يعد فاوست مشعوذاً أوروبياً مأخوذاً بالمعرفة المحرمة، تقوده إليها رغباته القوية، وإنما تحوَّل إلى باحث عن التوحُّد مع الطبيعة، وأرواحها التي تسكن جميع مظاهر الكون، فأصبح بذلك متصوفاً يرجو الاتحاد مع جميع الكائنات الحية، ومعارضاً للجانب المظلم من الحداثة كالصناعة والإنتاج الجماعي. أما تعدد صور الأرواح في «فاوست»، فقد بدأ بوضوح في الفصل الثاني، فظهرت الأرواح والجن الذين يسكنون كل شيء من حجر، وشجر، وعناصر طبيعية أخرى. لم يعد فاوست خادماً للسحر الابتداعي، بل أخذ يتوجه إلى المعرفة، عبر ترابط الظواهر، وهي رؤية شامانية تختلف عن السحر، مما يعكس تطور الفكر الرومانسي، فيما يتعلق بالوعي والخيال والأخلاق، الذي حفَّزه اكتشاف ثقافات الشعوب الأخرى، البادئ في القرن السابق.

(3)

لقد جرى تنصيب مدينة فايمار الألمانية؛ مسقط رأس غوته ومسكنه حتى آخر يوم في حياته، عاصمة للثقافة في أوروبا –عام 1999– في الذكرى المئتين والخمسين لميلاد هذا الشاعر الفذِّ، وهي مدينة صغيرة جداً، لكنها حازت شهرة عالمية واسعة، لارتباطها بموسيقيين عظام كباخ وبيتهوفن، إضافة إلى غوته وشيلر. وفي احتفال موسيقي ضخم في المدينة بهذه المناسبة، أسس دانيال بارينبويم وإدوارد سعيد أوركسترا الشباب العربي– الإسرائيلي للمرة الأولى، في تجربة جريئة جداً كتب عنها إدوارد سعيد لاحقاً: «لقد أسسنا هذه الفرقة لتكون طريقاً بديلاً لإحلال السلام، في هذا المكان بالتحديد، الذي كتب فيه غوته ديوانه استناداً إلى حماسته للإسلام،

ولهذا الغرض بدأ في تعلُّم اللغة العربية، مع أنه لم يُكمل هذا النهج، ثم اكتشف الشعر الفارسي وتأثر به، فأنتج مجموعة مُتفردة من القصائد عن (الآخر) في الديوان الغربي – الشرقي، وهي تجربة فريدة في الثقافة الأوروبية، ومن هنا وُلد اسم الأوركسترا مطابقاً لاسم الديوان، أوركسترا الديوان الغربي – الشرقي».

قد يبدو غريباً على سعيد؛ الناقد الشرس للاستشراق الأوروبي، أن يختار اسماً للأوركسترا منسوباً إلى عملٍ قد يبدو استشراقياً للوهلة الأولى، لما فيه من عناصر الاستشراق التقليدي، كالزهور والعنادل والخمر والنساء والأغاني وغيرها، لكن سعيداً رأى في الديوان رغبة إيجابية في استكشاف الشرق، استندت إلى ماضي الفن والثقافة، ولم ترتكن إلى اختلاف العقيدة والاهتمامات العسكرية.

لقد طرح سعيد وبارينبويم سؤالاً مهماً عندما فكّرا بهذا المشروع، وهو: هل يمكن أن تكون الموسيقى سبيلاً للحلِّ؟ وهو سؤال شبيه بما طرحه شيموس هيني عن الشعر، لكن السؤال في حالة سعيد ورفيقه يصبح أكثر تحديداً، فهل يمكن للتأليف الموسيقي، بما يتضمنه من ارتباط بالهوية أن يقدِّم شيئاً؟ يطرح سعيد في مقالات لاحقة رؤية عميقة للأدب، بوصفه معبراً عن المكان، ويدعو كذلك إلى ضم المنظور التاريخي للتحليل، دون قصر الحدث الأدبي أو الثقافي على نقطة محددة في الماضي، وإنما استدعاؤه في الحاضر ليساعد في تشكيل المستقبل. لقد كان مدخل سعيد النقدي دائماً مدخلاً تاريخياً قائماً على تحليل السياقين الأدبي والسياسي، وما اختياره لتأسيس الأوركسترا إلا التزام بالعمل الفني كفاعل حقيقي في زمنه. يتساءل سعيد في إحدى مقالاته، عام 1986: «كيف يمكن لمعرفة لا تقوم على القهر أن تُثمر في أجواء مغرقة بسياسات السلطة ومواقفها»؟ أما الإجابة، فكانت أنها يمكن أن تُثمر بالمشاركة والتفاعل، فهو يؤمن أنَّ النظرية فعل دينامي وليست فعلاً سلبياً قائماً على التلقي فقط، فالنقد النظري يؤثر في الأعمال التي يدرسها، وهذه الأعمال ذاتها ليست سوى نتاج تفاعل المجتمع والتاريخ. يقول سعيد: «يستند موقفي على دنيوية النص، فالنصوص عبارة عن أحداث إلى حدٍّ ما، وتبقى جزءاً من المجتمع الدنيوي، ومن حياة البشر، ومن اللحظة التاريخية، التي احتضنت النص». ومن هذا المنطلق، تكون صناعة الشعر

والموسيقى أحداثاً كذلك.

يدعو الديوان الغربي – الشرقي بالنسبة لإدوارد سعيد إلى فهم الفرد، بوصفه جزءاً من عملية الوجود والتدفق، ولذلك فقد كان هذا العمل بالنسبة إلى غوته، وإلينا أيضاً، طريقةً بديلةً لحكاية القصة، وتقديماً لتاريخ التلاقح الثقافي، الذي جرى بين الشرق والغرب، فجاءت القصائد ممثلة لمبدأ تكوين الأوركسترا، الذي يؤكد أنَّ «الجهل بالآخر ليس طريقاً للنجاة».

الجزء الخامس

رحلات العقل

« تسمح كلُّ العلوم باستخدام السحر ».

توماس كامبانيلا

الحكاية الثانية عشرة

الأمير قمر الزمان ابن الملك شهرمان

يحكى أنه في قديم الزمان كان ملك يسمى شهرمان، صاحب عسكر وخدم وأعوان، رُزق بولد كأنه البدر الساحر، في الليل العاكر، فسمَّاه قمر الزمان، رباه في العز والدلال، حتى صار له من العمر خمس عشرة سنة، وكان فائقاً في الحسن والجمال والقد والاعتدال، فأراد الملك أن يزوجه في حياته، وعندما عرض الأمر على ولده الوحيد، أطرق قمر الزمان رأسه إلى الأرض حياءً من أبيه، وقال: اعلم يا أبي أنني ليس لي في الزواج، ولا تميل نفسي للنساء، لأني وجدت في مكرهن كتباً، وفي كيدهن الكثير من الأشعار. لما سمع الملك ما سمع من ولده صار الضياء في وجهه ظلاماً، واغتم على عدم مطاوعة ولده قمر الزمان له، لكنه قرر أن يصبر عليه سنة أخرى لعله يغير رأيه. ظلَّ قمر الزمان يزداد كلَّ يوم حسناً وجمالاً وظرفاً، فلما صار كامل الفصاحة والملاحة، وتهتكت في حسنه الورى، وتكاملت سنةٌ أخرى، دعاه والده إليه وعرض عليه أمر الزواج من جديد، فقال قمر الزمان: بحق الله عليك لا تكلفني أمر الزواج، فقد قرأت في كتب المتقدمين والمتأخرين عن فتن النساء ومكرهن وما يحدث عنهن من الدواهي، ولن أتزوج أبداً ولو سُقيت كأس الردى. غضب الملك غضباً شديداً، ونادى على مماليكه وأمرهم بإمساك ولده وحبسه في برج من أبرج القلعة ففعلوا، ولما وصلوا إلى البرج فرشوا له السرير وتركوا له فانوساً، وجعلوا على باب القاعة خادماً، وظل قمر الزمان في ذلك المكان وحيداً يؤنب نفسه على سوء قوله لأبيه حتى نام. اتفق أنَّ القاعة والبرج كانا عتيقين مهجورين منذ سنين، وكان في تلك القاعة بئر روماني معمور بجنية من ذرية إبليس تسمى ميمونة ابنة

الدمرياط أحد ملوك الجان المشهورين، فلما مرَّ ثلث الليل خرجت العفريتة من البئر، وقصدت السماء لاستراق السمع، فلما صارت في أعلى البئر رأت نوراً مضيئاً من البرج على غير العادة، فلما تبعت النور وصلت إلى غرفة قمر الزمان الذي كان نائماً، وشمعة مضيئة فوق رأسه، فتقدمت وأرخت أجنحتها ووقفت على السرير، وكشفت عن وجهه النائم ونظرت إليه، واستمرت باهتة في حسنه وجماله وقد فاح مسكه العاطر، فسبحت الله لأنها كانت من الجن المؤمنين، ثم مالت عليه وقبلته بين عينيه، وفتحت أجنحتها وطارت ناحية السماء إلى أن اقتربت من سماء الدنيا، وإذا بها تسمع صوت عفريت آخر كان العفريت دهنش الذي قدم لتوه من بلاد الصين، وأخذ يحدث ميمونة عمَّا رآه في بلاد الملك الغيور صاحب الجزائر والبحور والسبعة قصور، فقال: رأيت لذلك الملك بنتاً لم يخلق الله في زمانها أحسن منها، ويعجز اللسان عن وصفها، لها أنف كحد السيف المصقول، ووجنتان كرحيق الأرجوان، وخد كشقائق النعمان، وشفتان كالمرجان والعقيق، وقد بنى لها أبوها سبعة قصور، كل قصر من جنس مخصوص، وأمر ابنته أن تسكن في كل قصر سنة، ثم تنتقل إلى غيره، واسمها الأميرة بدور. فلما اشتهر حسنها، وشاع في البلاد ذكرها، أرسل سائر الملوك إلى أبيها يخطبونها، فكرهت ذلك، وقالت لأبيها: يا والدي ليس لي غرض في الزواج، ولا أريد رجلاً يحكم عليَّ، وظل والدها يحاول إقناعها وهي ترفض إلى أن قرر أن يحجبها في البيت لا تخرج منه، ومنعها من الذهاب إلى القصور السبعة، واستحفظ عليها عشر عجائز قهرمانات، ثم قال العفريت دهنش: وأنا يا سيدتي أذهب كل ليلة فأنظرها، وأتملى وجهها ولا أضرها، وأقسمت عليك أن تذهبي معي وتنظري حسنها. ضحكت ميمونة، وقالت: كيف إذاً لو تنظر معشوقي؟ ثم أخذته ليرى قمر الزمان نائماً في غرفته، وعندها قال دهنش: وحق الله إنَّ معشوقك هذا أشبه الناس بمعشوقتي في الحسن والجمال، وهما الاثنان كأنهما أفرغا في قالب الحسن سواء. أمرت ميمونة العفريت أن يذهب من فوره ويأتي بالأميرة بدور، ويضعها إلى جانب قمر الزمان في سريره، لينظرا أيهما أجمل وهما إلى جانب بعضهما. وما هي إلا ساعة حتى عاد العفريت حاملاً الأميرة نائمة، وعليها قميص بندقي رفيع بطرزين

من الذهب، ووضعها في سرير قمر الزمان، لكن العفريتين لم يقدرا على المفاضلة بينهما في الحسن والجمال، فقررا استدعاء من يحكم بينهما وكان العفريت قشقش، وهو عفريت أجرب له عينان مشقوقتان في وجهه بالطول، وفي رأسه سبعة قرون، ويداه مثل يدي القطرب، له أظفار كأظفار الأسد، ورجلان كرجلي الفيل، وحوافر كحوافر الحمار، وعندما عرضا عليه الشابين، قال قشقش: والله ما فيهما أحد أحسن من الآخر، بل هما أشبه الناس ببعضهما في الحسن والجمال، ولا يفرق بينهما إلا بالتذكير والتأنيث وعندي حكم آخر، وهو أن ننبه كلَّ واحد منهما من غير علم الآخر، وكلُّ من التهب على رفيقه فهو دونه في الحسن والجمال، فقبل العفريتان بحكم قشقش، وعلى الفور انقلب دهنش في صورة برغوث ولدغ قمر الزمان في رقبته، فأفاق قمر ورأى بدور ترقد بجانبه، فتعجب غاية العجب، ثم أخذ يتملى حسنها وأراد إيقاظها فلم تستيقظ، وعند ذلك تفكر في أمرها وقال في نفسه: لا بد أن تكون تلك الصبية هي التي يريد والدي تزويجي بها، وهو الآن يمتحنني بها، لكني لن ألمس هذه الصبية حتى الصباح، غير أني آخذ منها شيئاً يكون لي إشارة وتذكرة ثم رفع يد الصبية وأخذ خاتمها من خنصرها، ولبسه في خنصره وعاد إلى النوم. جاء دور ميمونة فانقلبت برغوثاً ودخلت ثياب بدور ولدغتها ففتحت عينيها واستوت قاعدة، فرأت شاباً نائماً بجانبها، ولما نظرت إليه وتملَّت حسنه هامت به حُباً، وحاولت إيقاظه فلم يستيقظ، لكنها رأت خاتمها في أصبعه فلم تأخذه، بل أخذت خاتم قمر الزمان ولبسته عوضاً عنه ونامت وهي تعانقه، تقدم دهنش بعد ذلك وحمل بدور وطار بها إلى مكانها وأعادها إلى فراشها في الصين، وظل قمر الزمان وحيداً في فراشه، فلما انشق الفجر انتبه من منامه، والتفت فلم يجد الأميرة فظن أن والده أرسل من يأخذها، فسأل خادمه عند الباب عنها، فانزعج الخادم وظن أنَّ سيده قد فقد عقله، وأرسل إلى الملك يخبره بأمره، فأمر الملك أن يؤتى بولده ليتفحصه، لكن قمر الزمان أصر على روايته وطالب أن يعيدوا إليه الفتاة التي كانت عنده، وهو يبكي وينوح على فراقها، وظل على هذه الحال أياماً وشهوراً، حتى هزل جسمه، واصفر لونه، وأبوه حزين على حاله.

أما ما كان من أمر بدور بنت الملك الغيور، فما إن استفاقت من نومها حتى أخذت تسأل عن الأمير الذي كانت نائمة بقربه، والقهرمانات يجبنها بأنها كانت في فراشها طوال الليل، ولم يقترب منها أحد، حتى وصل الخبر إلى الملك الذي استشاط غضباً من تصرفها وسؤالها، وأمر الجواري أن يمسكنها، وجعل في رقبتها سلسلة من حديد وربطوها في الشباك الذي في القصر، ثم طلب الحكماء ليروها ويتدبروا في أمر علاجها من الجنون الذي أصابها، لكنَّ أحداً منهم لم يستطيع ذلك، وظلت على هذه الحال ثلاث سنين، وكان لها أخ من الرضاع اسمه مرزوان يحبها محبة شديدة، لكنه كان كثير الأسفار وغاب عنها مدة طويلة، ولما عاد عرف بما حصل لها، وذهب لرؤيتها فأخبرته بحكايتها وصدقها بعد أن رأى حالها، وعرف أنها عاشقة، فوعدها أن يدور جميع البلاد ليبحث عن الشاب الذي سلب عقلها ويحضره إليها.

وصل مرزوان في سفره إلى بلاد الملك شهرمان، وسمع بقصة الأمير الذي جنَّ ورغب أن يراه، فاحتال على الوزير حتى أوصله إليه، وما إن اختلى به حتى أخبره بأمر اخته الأميرة بدور، ففرح قمر الزمان، ورُدت روحه إليه، وقام إلى الطعام، ودخل الحمام، وتزين كسابق عهده، ففرح الملك والده فرحاً شديداً لشفاء ولده، دون أن يدري من القصة شيئاً.

استأذن قمر الزمان والده الملك في الخروج إلى الصيد مع مروزان، فأذن له الملك وأمره ألا يغيب إلا ليلة واحدة، ثم خرج قمر الزمان ومرزوان، وركبا فرسين، وأخذا ما يكفي من الزاد لأيام، وقصدا بلاد الصين فوصلاها بعد أيامٍ وليالي، والتقى الأمير بمحبوبته بدور بعد طول غياب وعذاب، فتزوجا وعاشا في هناء. تفكّر قمر الزمان أباه، ورآه في المنام يعاتبه على غيابه، فأصبح حزيناً وأخبر زوجته برغبته في زيارة أبيه، فاستأذنا الملك والد بدور، فوافق وجهز لهما الخيول والهجان تحمل ما يحتاجان في السفر. سار الركب مدة شهر حتى وصلوا مرجاً واسعاً وحطوا للراحة فضربوا خيامهم واستراحوا ونامت السيدة بدور، فدخل عليها قمر الزمان وهي نائمة وقد ظهرت دكة لباسها وفيها فصٌّ أحمر مثل العندم، وعليه أسماء منقوشة بكتابة لا تُقرأ، فتعجب من ذلك وتحير في سرِّ ذلك الحجر الذي تخفيه، فمدَّ يده وأخذه ليراه في النور

خارج الخيمة، وما إن أمسكه خارج الخيمة ورفعه ليتأمله حتى هبط طائر من السماء وخطف الحجر من يده وطار، فخاف قمر الزمان على الفصِّ وأخذ يجري خلف الطائر من مكان إلى مكان يقطع الوديان حتى حطَّ الطير على شجرة بعد أن هبط الليل، فنام قمر الزمان تحت تلك الشجرة، وعندما استفاق وجد الطائر وقد هبط على الأرض وكأنه ينتظره، وصار الطائر يطير قليلاً وكأنه يريد من قمر الزمان أن يلحقه، فظل الأمير يتبعه عشرة أيام حتى وصل إلى بستان على أطراف مدينة كبيرة يعيش فيه رجل عجوز رحَّب به، وقال: الحمد الله الذي أتى بك سالماً من أهل هذه المدينة، فهم جميعاً من المجوس، ثم سمع الرجل حكاية قمر الزمان وأخبره أنَّ بلاد الإسلام بعيدة ولا تذهب المراكب إليها إلا مرة كلَّ عام، وعليه أن ينتظر المركب القادم وعرض على قمر الزمان أن يعيش ويعمل في بستانه حتى يحين وقت رحيله.

هذا ما كان من قمر الزمان، وأما ما كان من أمر زوجته السيدة بدور بنت الملك الغيور، فإنها بعدما أن علمت بغياب زوجها وفقدان الفص الأحمر، قررت أن ترتدي زيَّ زوجها وعمامته لتقود الركب وتبحث عنه دون أن تخبر أحداً بالأمر، كي لا يطمع فيها أحد من الحاشية، وقد كانت تشبه قمر الزمان، فما شك أحد أنها قمر الزمان بعينه. ظلت القافلة سائرة حتى وصلت إلى مدينة الأبنوس التي يحكمها ملك يدعى أرمانوس، وله بنت اسمها حياة النفوس، فنزلت القافلة بهذه المدينة، فخرج الملك للقاء أمير القافلة، واستضافه في قصره. وبعد أيام قام الملك إلى الأميرة بدور، التي كان يظن أنها أمير، وقد فتنه حسنها وأحب أن يزوجها ابنته حياة النفوس، وقال لها: يا ولدي أنا شيخ هرم ولم أرزق غير بنت واحده، فما رأيك أن أزوجك ابنتي وتسكن بلادي وأعطيك مملكتي. خافت السيدة بدور إن رفضت وفُضح أمرها أن يقتلها الملك وحاشيته، فوافقت وتم زفافها على حياة النفوس، وما إن صارا وحدهما حتى أخذت السيدة بدور تصلي وتطيل في صلاتها حتى نامت حياة النفوس، وظلت هكذا ليلتين وفي الليلة الثالثة قالت لها حياة النفوس: إن الملك أرمانوس أضمر في نفسه أن ينزعك من الحكم ويقتلك إن لم تدخل بي هذه الليلة، فلما سمعت بدور هذا الكلام تحيرت في أمرها وخافت ثم فوضت أمرها إلى الله وصارحت حياة النفوس

بحقيقتها، وأرتها نفسها، وطلبت منها أن تكتم سرها حتى يجمعها الله بزوجها فوافقت، وصارت الأميرة بدور ملكة على بلاد الأبنوس يحسبها الجميع رجلاً.

أما ما كان من أمر قمر الزمان، فقد ظل يساعد العجوز في البستان وينتظر المراكب، وفي أحد الأيام، وبينما هو يمشي في البستان رأى طائرين يتخاصمان حتى قتل أحدهما الآخر فسقط القتيل أمام قمر الزمان، وما لبث أن جاء طائران آخران ليدفنا الطائر القتيل، فحفرا حفرة وهما يبكيان ودفنا القتيل فيها، ثم طارا وعادا بالطائر القاتل فنقراه ثم شقا جوفه وأخرجا حوصلته على الأرض وطارا. نظر قمر الزمان إلى بقايا الطائر أمامه، فرأى شيئاً يلمع، وعندما فتح الحوصلة ذهل عندما رأى فيها الفص الأحمر الذي كان سبب فراقه عن زوجته، ففرح فرحاً شديداً وشعر أنَّ لقاءه بها لا بد قريب. ربط قمر الزمان الحجر على ذراعه وقام يعمل في البستان وضرب ضربة بفأسه في الأرض، فإذا هو طابق مغلق، ففتحه فوجده يؤدي إلى قاعة تحت الأرض من عهد ثمود وعاد، مليئة بالذهب الأحمر، ففرح في نفسه وعاد إلى السطح ورد الطابق كما كان في انتظار صاحب البستان. فلما عاد العجوز حكى له ما جرى، وأصر أن يقتسم معه ذهب القاعة لكن الرجل رفض وقال له: إن هذا الكنز رزقك وسبب زوال عكسك، ومعينك على الوصول إلى أهلك، وقد وجدت سفينة تسافر بعد ثلاثة أيام، فخذ من زيتون الحقل واملأ أوعيتك بالذهب وضع الزيتون فوق الذهب، ثم سدها وخذها معك في المركب. ولما جاء صباح اليوم التالي مرض العجوز مرضاً شديداً وظل قمر الزمان إلى جانبه، ثم أخذ أوعيته ونقلها إلى المركب وعاد يرى العجوز ليودعه فوجده في النزع الأخير، فجلس عند رأسه حتى مات فجهزه ودفنه، ثم توجه إلى المركب فوجدها قد أرخت قلوعها وسارت، فعاد إلى البستان مهموماً.

وصلت المركب إلى جزائر الأبنوس، وعندما رأتها الملكة بدور أرادت أن ترى ما فيها، فقيل لها إن المركب تحمل الأقمشة الفاخرة وأصناف العطور والبهار والتمر والزيتون، فاشتهت نفسها الزيتون، واشترت منه كلَّ ما يحملون. وفي المساء جلست هي وحياة النفوس لتتذوقا الزيتون فاكتشفتا الذهب الأحمر الذي يملأ الأوعية، وكان

في أحدها الفص الأحمر الذي أخذه قمر الزمان، فعرفته على الفور، وعرفت أنه بشارة الاجتماع مع زوجها، وأمرت البحارة من فورها أن يعودوا ويأتوها بصاحب الزيتون وإلا قتلتهم ونهبت تجارتهم، فعادوا من فورهم وأحضروا معهم قمر الزمان. قابل قمر الزمان الملكة بدور دون أن يعرفها، وكل ما قيل له أنها صهر الملك وزوج ابنته، فقربته منها وأكرمته، ثم حاولت بعد ذلك مراودته عن نفسه، فخجل قمر الزمان ورفض خوفاً من الوقوع في الحرام، لكنها أصرت عليه فخاف على حياته وامتثل لأمرها، ولما اجتمعا في خلوتهما همت به عناقاً وتقبيلاً، ثم كشفت عن نفسها فعرف أنها زوجته الحبيبة فتعانقا حتى الصباح، ثم أخبرته عن كل ما حدث وأخبرها بما جرى له. وفي اليوم التالي قامت الملكة بدور إلى الملك أرمانوس وقصت عليه قصتها، واعترفت له أنها امرأة وزوجة قمر الزمان، فتعجب الملك من هذه القصة وأمر أن تكتب بماء الذهب، ثم التفت إلى قمر الزمان وطلب أن يصاهره ويتزوج ابنته حياة النفوس، فقبلت الملكة بدور ذلك لشدة حبها لحياة النفوس. تزوج قمر الزمان حياة النفوس، وأصبح ملكاً على البلاد، وعاش مع زوجتيه في هناء وسرور ورُزق منهما بولدين مثل القمرين، أكبرهما من الملكة بدور وكان اسمه الأمجد، وأصغرهما من الملكة حياة النفوس وكان اسمه الأسعد، تربيا في العز والدلال والإنعام، وهنا أدرك شهرزاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح.

الفصل السادس عشر

تجارب الفكر: تحليق قبل الطيران

«إن كنت لا ترى، إن كنت لا تعرف، إن كنت لا تؤمن، فلا تُحلق أبداً،
وابقَ على الأرض أيها الساذج»!

فيلكس نادرا، 1866

(1)

تظل حكاية قمر الزمان والأميرة بدور من أجمل حكايات «ألف ليلة وليلة» وأطولها، فقد روتها شهرزاد من الليلة المئة والتاسعة والسبعين إلى الليلة المئتين وسبع عشرة. ونرى في هذه الحكاية البطلة بدور امرأة قوية ذات عزيمة قوية وإخلاص منقطع النظير، فهي بذلك مثال رائع للمرأة التي تريد شهرزاد تصويرها في حكاياتها، حيث تتطور شخصية بدور من أميرة عذراء جميلة محبة لوالديها إلى فتاة قوية وذكية، تخوض الصعاب، وتتحدى الظروف، وتُسخِّر ذكاءها وفطنتها في البحث عن حبيبها، وعندما تجده تكشف لنا عن جانب آخر لم نره فيها من قبل، وهو خفة الظل، التي تجسدت في خدعة السرير، وقد قامت بها قبل أن تكشف عن شخصيتها لزوجها قمر الزمان، إذ حاولت إغواءه وهي في ثياب الرجال لتختبر معرفته بها، وهي خدعة استخدمها شكسبير في مسرحيته الكوميدية «الليلة الثانية عشر»، حين تتنكر فيولا في شخصية سيزاريو، وتحاول إغواء محبوبها أورزينو، لكن محاولاتها لم تصل إلى الحد الذي وصلت إليه بدور من محاولات جنسية مكشوفة. أما قمر الزمان، فهو من الشخصيات اللطيفة في الحكايات، لكنه من الأبطال غير الفاعلين، ويبدو سلبياً

نوعاً ما مقارنة بزوجته بدور، ومع ذلك فهو يظهر عزيمة في بعض المواقف، وطيبة لامتناهية، ولاسيما في علاقته مع العجوز صاحب البستان. يختلط السحر بالأسباب والمسببات في هذه الحكاية، فالحركة والانتقال من مكان إلى آخر يمثل أحد الجوانب الدينامية الواضحة، ويجري هذا الانتقال بالهواء بين أيدي الجن، أو على ظهور الجمال والخيول في قوافل كبيرة، ثم هناك السفن التجارية التي تنقل البشر والبضائع في الحكاية، محرِّكة بذلك أحداث الحكاية من مكان إلى آخر، وفي خضم كلِّ تلك الأحداث يبدو البطلان قمر وبدور وكأنهما يقومان برقصة خاصة طوال الحكاية، فما إن يقتربا من بعضهما ويستمتعا بحبهما حتى يبتعدا ويعودا للبحث من جديد.

يحلم بعض الأشخاص بالطيران، ويمنحه هذا الحلم شعوراً بالنشوة والحرية، لكنه ينطوي أيضاً على تجربة مرعبة إذا ما استفاق المرء وهو على وشك السقوط نحو الأرض في حلمه. لقد حقق الإنسان حلمه القديم بالطيران، وأصبح التنقل بالطائرات واقعاً يومياً معيشاً، ولكن حلم الطيران كان قبل ذلك موجوداً من زمن بعيد في أذهان البشر وأحلامهم، وكذلك في الصور واللوحات التي رسموها، والقصص والحكايات التي تناقلوها، بيد أن الطيران في هذه التجليات ظلَّ مرتبطاً بالأرواح، والملائكة، والشياطين، والتنانين، وغيرها من المخلوقات الأسطورية.

يقدم الطيران في حكايات «ألف ليلة وليلة» تجربة خيالية، إذ يُغيِّر اللقاء بعالم الجن محدودية الجسم البشري، فيفتح له آفاقاً جديدة، وهي إحدى السمات الواضحة في «الليالي»، وملمح من ملامح جمالية مادة السرد فيها، حيث تحاكي تجربة الطيران حركة الخيال والقصص التي تسعى لإبرازه. أما محركو هذه التجربة، فهم الجن والعفاريت أو الآلات التي تحاكي الحيوانات أو الطيور أو الوحوش، فالطيران في الحكايات هو قصة عن الحداثة، لا عن التخلُّف، وهو تطلع نحو المستقبل وليس تعلقاً بالماضي. إن الجن هم أحفاد الشياطين في العصور القديمة، يمتلكون أجساداً تتحدى الحواجز المادية، ففي قصة أبولو، تنقل الريح الشرقية زافير، وتنقل ساليك النائمة إلى القصر الذي أعده لها كيوبيد، مثلما حملت الجن عرش سليمان، وحمل دهنش الأميرة بدور أثناء نومها في حكاية قمر الزمان. وإلى جانب الجن، ثمة طيور

أسطورية عملاقة مثل طائر الرخ الذي حمل سندباد، ومعروفاً وغيرهما. كما تنقَّل حسن البصري أيضاً على ظهور الرخ والجن والخيل السحرية، التي تحضر عندما يقرع الطبل السحري. وهكذا، تحقق جميع هذه الرحلات السحرية نوعاً من النشوة، التي يسعى إليها أبطال الحكايات.

يشير الباحث برايان فيكرز في مقال حول التفكير السحري إلى أنَّ «تقاليد العلم تميِّز بوضوح بين الكلمات والأشياء، وبين اللغة الحرفية والمجازية. أما تقاليد السحر، فلا تعترف بمثل هذا التمييز، فالكلمات تعادل الأشياء، ويمكن أن تحلَّ محلها، والتلاعب في أحدها يؤثر على الأخرى». يستكشف فيكرز في هذا المقال فترة تاريخية محددة، لكن هذه البديهيات التي يطرحها تنسحب على الفهم المعاصر للموضوع كذلك، فالحكايات في «الليالي العربية» تقدم مثالاً واضحاً على هذا الانزلاق المتبادل بين الحرفي والمجازي، الذي يوفر طيفاً واسعاً من الصور الزاخرة بالعجائب التي تطلَّع إليها الأدب الأوروبي وتبناها بحماس شديد. يتَّسم أدب الخيال الأوروبي قبل وصول حكايات «ألف ليلة وليلة» إلى أوروبا باعتماد التحوُّل أداة للسرد في الانتقال من مكان إلى مكان أو من حال إلى حال. أما «الليالي»، فقد كانت سمتها الأبرز هي الطيران، فالجميع في الحكايات من جنٍّ وبشر يتاح لهم الانتقال بالطيران. غير أن التنقل في الحكايات لا يقتصر على هذه الطريقة السحرية، بل ثمة ركوب الحيوانات والمشي والإبحار كذلك، مما يعكس جانباً تاريخياً ينبض بالحياة إلى جانب الصورة العجائبية في السرد.

تقابل هذه الاحتفالية بالطيران في السرد الشرقي الإسلامي، إدانة واضحة للقدرة على التحليق في السرد المسيحي، وربط هذه القدرة بالاتصال بالشياطين، وممارسة الشعوذة كما هي الحال في الجزء المتعلق بالجحيم مثلاً من الكوميديا الإلهية، حيث يحمل الوحش «غريون» دانتي وزميله فيرجل إلى هاويته (الجحيم، 17:10-18). كما يدين الأدب القروسطي والأدب الحديث المتقدم القوى الشيطانية التي تُمكن صاحبها من التحليق، ذلك أن الساحرات يطرن ركوباً على عصي المكانس أو ظهور الشياطين، ولذلك تتجنب القصص الخرافية التقليدية على وجه العموم مشاهد الطيران.

يتضمن الانتقال السحري تغييراً مفاجئاً وغير عادي في المكان، ففي حكاية الحسناء والوحش مثلاً، تنتقل الحسناء إلى بيت والدها في غمضة عين على ظهر حصان سحري، وفي قصة أخرى يحمل دبٌّ ضخم فتاة صغيرة على ظهره، وينقلها إلى بلاد بعيدة في بضع خطوات فقط، ولا تخضع كل هذه العجائب للقوانين الفيزيائية المعروفة، وإنما تخترق جميع الحواجز المادية البشرية. لكن هذا التحليق السحري وتخطي القوانين المادية يختفيان من معظم حكايات الأخوين غريم، وحكايات بيرولت الخيالية، حيث لا يمتلك أبطالٌ مثل «سندريلا» و«الجميلة النائمة» و«باس في الحذاء» أي قدرات خارقة على الطيران، وكذلك الأمر بالنسبة إلى أبطال قصص الأخوين غريم مثل «هانسل وغريتل» و«روبانزل» و«بيضاء الثلج»، وإن رأينا تصويراً لبعض الأرواح في أعمال شكسبير مثل «إريال» في مسرحية العاصفة، وشخصيات «باك» و«موث» و«كوبويب» في مسرحية «حلم ليلة صيف».

تغيرت الحال تماماً في الأدب المتأخر، فظهر تأثير حكايات «ألف ليلة وليلة» واضحاً لدى الكتاب الذين قرأو الحكايات في ترجماتها الفرنسية والإنجليزية، مثل أنتوني هاملتون، وماري– كاثرين ديلونوي، الذين أدخلوا عنصر الطيران في قصصهم بوسائل مختلفة. ولم يقتصر الأمر على المتأخرين فقط، فبعض معاصري الأخوين غريم، ممن تأثروا بأسلوب السرد الشرقي، تبنوا موضوع الطيران في قصصهم، ومنهم هانز كريستيان أندرسون، وويليم هوف (1802-1827)، وقد كتب هوف قصته «موك الصغير» بعد عام واحد من ظهور الترجمة الألمانية لحكايات «ألف ليلة وليلة» على يدي هابشت، واستخدم فيها بعض الموتيفات الشرقية بحماس، ومنها الطيران، وقد جاء فيها: «اتخذ موك الصغير مكانه في ناكايا» حيث أصبح خادماً للمشعوذة أهواري، وهناك في إحدى الغرف المغلقة وجد «بعض الملابس القديمة والأواني الغريبة الشكل»، وكذلك نعلين ضخمين.

يكتشف موك الصغير أنَّ النعلين الضخمين ما هما إلا وسيلة طيران يحملان لابسهما حيث يريد في لمح البصر، فأخذ يستخدمهما ليستطيع تنفيذ المهام المستحيلة متفوقاً على منافسيه من الرجال الأقوياء والأغنياء، فأصبح بفضلهما أثيراً لدى

السلطان. وهنا يكون هوف قد مزج بين الحركة في الخرافة الغربية، والتحليق في الحكاية الشرقية.

امتد هذا التأثير إلى الفلكلور الروسي، منطلقاً من مجتمعات آسيا الوسطى التي كانت مرتبطة على نحو ما بالتراث الشرقي، بما في ذلك حكايات «ألف ليلة وليلة»، فظهر حلم الطيران من خلال البساط السحري في حكاية «الأميرة الضفدعة» وغيرها من الحكايات، وقد سُمي البساط في هذه الحكايات «ساموليت»؛ أي ذاتي الطيران، في مقاربة مع كلمة «ساموفار» الفارسية، التي كانت تُطلق على وعاء غلي الماء، وقد استخدمت كلمة «ساموليت» لتسمية الطائرة بعد اختراعها، وهذه إحدى الحالات التي استندت فيها اللغة إلى تراثها الخيالي للتعبير عن اختراع علمي حديث، دون أن تحتاج إلى ابتكار كلمة جديدة لوصف الاختراع.

يُنشد الشاعر فيلمير كليبنكوف نيابة عن القصص الخرافية، قائلاً:

«ذاتية الطيران تشق عباب السماء
ولكن أين مفرش الطاولة، ومزود الطعام؟
هل تأخرا عنها، أم أنهما مسجونان؟
لقد عرفتُ الآن
أن الخرافة قد تصبح حقيقة
هذه الحقائق العلمية التي نراها اليوم
كانت ذات يوم حكاية خرافية».

ورغم سخرية كليبنكوف الواضحة من وعود السياسية بتوفير الغذاء للجميع، والإشارة إلى قمع الدولة للمواطنين، فإنه أصاب عين الحقيقة في قوله إن مخترعات اليوم كانت يوماً ما مجرد أحلام في القصص الخرافية.

(2)

أصبحت الحكاية الخرافية الشرقية جنساً أدبياً مفضلاً لدى الكتاب، للتعبير عن أفكارهم غير التقليدية، وانحيازاتهم السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وقد فاقت في ذلك أجناساً أخرى مثل النثر أو المقالة. وهكذا، فتحت الحرية التي منحتها حكايات «ألف ليلة وليلة» الباب للإغراق في الخيال أمام الحكاية المكتوبة بغرض محدد. لقد مكّنت القيمة الاستكشافية الجديدة للأدب المفكرين من رفض العلوم التقليدية، وطرح أفكارٍ جديدة بديلة عبر الأدب الساخر، حيث ظهر التحليق والطيران رمزاً لحرية الجسد والفكر في تجاوز كل الحدود المفروضة على البشر. وعلى سبيل المثال، تقول آني دوغان: إن الحماس الموجود في حكايات مدام دولنوي يعبر عن ردٍّ نسوي على الذكورة المطلقة. أما مشاهد الطيران في تلك الحكايات الخرافية، التي حاكها الكُتاب في سياق ألف ليلة وليلة، فكانت مسرحاً للتنافس في الإبداع والإمتاع، إذ كانت دينامية المجاز باباً للولوج نحو آفاق جديدة على المستويين الحقيقي والمجازي، وقد كان أبطال تلك الحكايات يسعون إلى تجاوز المصير المقدر للبشر، وهو مصير يمكن الوصول إليه بالفعل وتغييره، وهذا ما يُميز تلك الحكايات عن التنبوءات الماورائية.

كانت قصة لوسيان «تاريخ حقيقي»، عن رحلة إلى القمر، إلهاماً حقيقياً للحديث عن رحلات طيران يقوم بها البشر، وثمة أيضاً مصدر أدبي آخر لا يقل أهمية وهو «أدبيات الإسكندر»، حيث نجد وصفاً دقيقاً لتجربة الإمبراطور، فقد جاء في الكتاب أنَّ الإسكندر ركب في سلة مربوطة إلى مجموعة من طيور الغريفين الأسطورية، وقد عُلقت قطع من اللحم الأحمر (وفي روايات أخرى قطع من كبد الثور) فوق رؤوسها، فلا يمكنها التقاطها، وتظل الطيور تحاول الصعود إلى الأعلى لالتهام قطع اللحم، فكان هذا وصفاً تفصيلياً واقعياً لطريقة من طرق الطيران، وقد شغلت هذه الصورة عقول الكثيرين على مرِّ العصور، وظهر الإمبراطور في منطاده على الأرضية الفسيفسائية لكنيسة البازيلكا في أوترانتو، وهي لوحة صنعها الراهب بنتاليون عام 1100 قبل الميلاد. كما ارتبطت هذه الرحلة بتأسيس مدينة الإسكندرية، وتُشكل جزءاً من تعطش الإسكندر للمعرفة، ولذلك قام بعدة رحلات أخرى لاكتشاف ذاته

أولاً، ثم توسَّع في اكتشاف عجائب العالم. وفي التراث الإسلامي، يقوم «النمرود» بمحاولات مشابهة في التوسع والاكتشاف، لكنه يُعاقب على غروره وحماقاته.

استمر طرح الافتراضات العلمية حول إمكانية طيران البشر في القصص الخيالية لعدة أسباب، منها التواري خلف قناع الخيال، هرباً من بطش المؤسسة الدينية، وحمايةً لكرامة الكاتب من سخرية الأوساط الاجتماعية، بالإضافة إلى الجانب الترفيهي الواضح في هذا النوع من القصص. لقد طرح المطران فرانسيس غودوين (1562-1633) أفكاره المتطرفة على لسان بحار إسباني في كتابه «الرجل الذي وصل إلى القمر» أو «خطاب الرحلات للبحار دُومنغو غونزاليس». يصف غودوين كيف خاض بطله عدة مغامرات في النصف الثاني من القرن الماضي، ووصل إلى جزيرة سانت هيلانة، وهناك روَّض عدداً من طيور الجزيرة لتطير معاً عند إشارة محددة، حاملة ثقلاً صغيراً بينها بعد أن ربط الثقل في منتصف المسافة بين الطيور بحبال موصولة بأرجل الطيور، ثم كان يزيد حجم الثقل كلَّ مرة، ويزيد عدد الطيور، حتى استطاعت الطيور أن تنقل خروفاً محمولاً بينها إلى نقطة على الجزيرة وتعود. وفي النسخة التي قرأتها أنا شخصياً كانت ثمة رسوم توضيحية رائعة لرسام مجهول توضح صورة الطيور المربوطة إلى بعضها، وهي تحمل البحار ذاته في رحلته إلى القمر.

لقد ظهر طائر الرّخ في حكايات ماركو بولو، وروَّجت حكايات أخرى لمواضيع مختلفة حول الطيران من تراث الشرق الأوسط، قبل وصول «الليالي» إلى أوروبا، ولذلك حملت صورة غودوين الخيالية لمحات من هذه الحكايات، وقد مزجها مع جوانب العلم التجريبي، ليخرج بهذه التفاصيل عن قدرة الطيور، والأثقال المختلفة التي كانت تحملهان لتصل في النهاية إلى حَمل البحار دومنيغو إلى القمر.

يستخدم الكاتب في هذه القصة نظريات علمية مثيرة للجدل، ويرمز القمر في قصته إلى العالم الجديد الذي يمكن الوصول إليه بالعلم، في رحلة يتخللها الكثير من الاكتشافات، إذ يرى البحار دومنيغو، وهو في منتصف الطريق إلى القمر، كوكب الأرض يدور في مداره، ويتحدث عن نظرية كوبرنيكوس، وما إن يصل إلى القمر حتى يكتشف اختفاء الجاذبية، واختفاء السماء مثلما يعرفها أيضاً، ويتعلم أن سكان

القمر يتواصلون بالنغمات الموسيقية فيما يشبه اللغة الصينية. يستشهد البحار في أثناء رحلته بعدد من العلماء المعروفين مثل وليام غلبرت؛ العالم في مجال المغناطيسية، والفلكي غاليليو وغيرهما، لذلك «فإن الأدب لم يعد مرادفاً للخيال المحض».

يقول غودوين: «ما رآه الشعراء الأقدمون خيالاً محضاً، تحوَّل في عصرنا السعيد هذا إلى حقائق نراه بعيون علماء مثل غاليليو». أما الناقد الفرنسي فريدريك إيت توتي، فيؤكد: «لقد أصبح الأدب الآن تجارب فكرية، وحلَّ محلَّ الدليل التجريبي المستحيل في الفلسفة الجديدة».

كان غودوين في حياته اليومية يعمل موظفاً في أرشيف الكنيسة ينظم ملفات المطارنة الإنجليز؛ لكن قصته الرائعة هذه حفرت اسمه في التاريخ، وقد تُرجمت لاحقاً إلى اللغة الفرنسية، وقرأها سيرانو دي بيرجيراك (توفي 1655)، الذي حاك بدوره قصة ساخرة يتهكم فيها على التفكير المعاصر في زمنه عبر رحلة رجل إلى القمر. أما رجل سيرانو، فيصل إلى القمر ببساطة بواسطة جُعبٍ مملوءة بالندى، مربوطة إلى خصره، وعندما يتبخر الندى بفعل حرارة الشمس يندفع الرجل إلى الأعلى في الهواء.

ثمة مطران إنجليزي آخر خاض مضمار الكتابة عن الرحلات إلى القمر هو جون ويلكن (1614-1672)، وقد كتب ويلكن قصة عن هذه الرحلة في العام ذاته الذي نشر فيه غودوين قصته. لقد كان ويلكن عالماً شغوفاً بالرياضيات، والفيزياء، والفلسفة أيضاً، وكان أحد مؤسسي «الجمعية الملكية» مع روبرت بويل وجون هوك، وقد أطلقت المجموعة على نفسها اسم «الكُلية الخفية». كان ويلكن يؤمن بإطلاق العنان للخيال، والتحليق بحرية في عالم المعرفة، ويقول في هذا السياق: «من المحبط جداً أن الاختراعات الغريبة، والتجارب المختلفة، لا تلقى قبولاً ولا استحساناً، بل يرجعها بعضهم إلى عقلية كئيبة وخيال مريض».

تحرَّى ويلكنز الكثير من الأسئلة العقلانية في قصته، مثل إمكانية وجود حياة على القمر، وهل الأرض كوكب أم لا، وكيفية بناء آلات للحركة، وإمكانية وجود لغة كونية، ووجود رسائل مشفرة تسمح بانتقال الأفكار، وغيرها من الأمور التي كانت أقرب إلى النبوءات بولادة الهاتف، والتواصل اللاسلكي، والتلغراف، والكمبيوتر،

واللغة العالمية «الإسبرناتو»، وحتى نغمات الهاتف. وفوق كلّ ذلك، كان ويلكنز مهتماً بالطيران، فقدَّم تفاصيل دقيقة لما قد يستخدمه الإنسان ليطير، مستعيناً بأجنحة الوطواط لا بريش الطيور. لقد فهم المبدأ الذي لم يكن معروفاً للكثيرين آنذاك، وهو أن الأجسام الثقيلة يمكن أن تحلق في الهواء، وذلك من مراقبته تحليق النسور الضخمة، ولفت نظره حجم طائر الرخ في القصص، فهو يبدو بحجم الفيل أحياناً، لكنه يطير في الهواء بسهولة، واستنتج أنَّ الجسم ليس بالضرورة أن يكون أخف من الهواء ليتمكن من الطيران، وقارن ذلك بالسفن الضخمة التي تطفو على سطح الماء مثلما تطفو قطعة صغيرة من الخشب، والنسر الضخم الذي يحلق ببساطة كما تُحلِّق أصغر الحشرات، ووصل إلى نتيجة مفادها أنَّ وصول الإنسان إلى القمر مسألة حتمية ستتحقق مع مرور الزمن، ومثلما جاء في كتابه: «من الممكن أن نصل إلى العوالم الأخرى، واذا كانت ثمة حياة في تلك العوالم فقد نتمكن من التجارة معها». ويختم كتابه بعبارة تفاؤلية تقول: «محظوظون أولئك الذين سيكونون أول من ينجح في هذه المهمة»!

يؤكد ويلكنز في كتابه «سحر الرياضيات» أو «أعاجيب الميكانيكا الطبيعية، 1648» اعتقاده بالثراء الموجود في المواد التي نستخدمها كل يوم، ويدلل على ذلك بنادرة عن العالم اليوناني القديم هرقليطس، الذي كان يرتاد حوانيت الحرفيين بانتظام، في حين كان زملاؤه من الباحثين يترفعون عن ارتياد مثل هذه الأماكن، لكن هرقليطس قال لهم: «قد تجمع هذه الحوانيت الآلهة جميعها في أعطافها»، في إشارة إلى وجود حكمة إلهية ومعرفة واسعة في الفنون الحرفية التي يحتقرها الباحثون.

بحث ويلكنز في كل ما يخدم غرضه، وجمع مادة ثرية من التاريخ والفلسفة والفنون حول الألعاب، ولاسيما ذاتية الحركة منها، والبنادق الهوائية، ونماذج الساعات والمصابيح، وجميع الأدوات التي صنعها الحرفيون والمخترعون عبر العصور. كما سمع ويلكنز كذلك بحكايات عجيبة عن الأشياء الطائرة، التي كان بعضها محض أساطير، لكن عدداً منها كان من اختراع البشر في محاكاة قريبة للطبيعة، وكانت تلك أكثر ما حاز اهتمام ويلكنز، لأنها تصب في إمكانية الطيران بالنسبة إلى البشر، وكتب في ذلك يقول: «قد تبدو هذه الأشياء مخيفة وصعبة في البداية،

لكن استخدامها للطيران يتحقق بالتدريب المتواصل، ولذلك فإنَّ على من يرغب في خوض غمار هذه التجربة أن يبدأ بالتدريب في عمر مبكر، وأن يستخدم الأجنحة للسير على الأرض أولاً كما تفعل النعام... وثمة من استطاع بمساعدة الأجنحة أن يقفز عشر ياردات مرة واحدة بعد مدة من التمرين».

نصح ويلكنز قراءه أن يتمثلوا لاعبي الأكروبات، الذين يقدمون أداءً حركياً متميزاً بسبب التدريب المستمر، فقال: «لا بدَّ أن ننظر إلى خفة لاعبي السيرك الذين يمشون على الحبال، وتناسق حركة السباحين الذين يخضعون إلى فترات طويلة من التدريب قبل أن يتمكنوا من تقديم عروضهم، وأنا أرى أنَّ التعوُّد والتدريب يسهمان دون شك في نجاح تجربة الطيران إذا ما التزم الإنسان بهما».

لقد خرج كتاب ويلكنز إلى النور بعد خمسة أشهر من صدور كتاب غودوين، ويبدو أنه اطَّلع عليه وعدَّل في النسخة الأولى من كتابه في ضوئه، فأضاف بعض التفاصيل عن الرحلة إلى القمر والوصول إليه: «من المعقول جداً أن يتمكن الإنسان من الذهاب إلى القمر مرة كلَّ عام، فيذهب مع هذه الطيور في بداية الشتاء، ويعود معها في فصل الربيع». ويقول ويلكنز في مقدمة كتابه: «إن غرابة هذا الرأي الذي أقدمه لا يعني البتة استحالة تحقيقه، لأن كثيراً من الحقائق التي نعرفهاالآن رُفضت في البداية، ورأى كثيرون أنها أحلام سخيفة لا رجاء فيها». ليس بالضرورة أن يتصادم عالم العلم مع عالم الخيال، بل قد يُغذي أحدهما الآخر، فالعقل البشري آلة معقدة تختزن الكثير من التناقضات.

لا يقدم ويلكنز كتابه بوصفه نصاً أدبياً، فهو يطرح أفكاره في صورة أوراق بحثية قابلة للنقاش، بيد أنَّ الخيال في الفرضيات التي يقدمها تجعل من كتابه عملاً أدبياً ممتعاً، وقد أثنى عليه هوك بعد وفاته في كتابه «ميكروغرافيا، 1665»، بقوله: «لقد أسهم هذا الرجل في دفع الاختراعات في عصرنا، فهو رجل خُلق لخير البشرية». وبعد ثلاثة قرون تقريباً، أُعجب بورخيس كثيراً بالفكر التجريبي الذي انتهجه ويلكنز، وكتب عنه في واحدةٍ من أشهر مقالاته، قائلاً: «لقد كان رجلاً مليئاً بالفضول، ومهتماً بعلوم الدين، وعلم الرموز، والموسيقى، وعلم الكواكب، وإمكانية السفر إلى

القمر، وإيجاد لغة كونية مشتركة». وقد استرسل بورخيس في المقال ذاته في وصف ساخر لتصنيف عالم الحيوان في موسوعة صينية تحمل عنوان: «المعرفة الإمبراطورية السماوية»، وقد ساعد في شهرة هذه الموسوعة الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو، الذي استعان بقائمة الحيوانات التي استشهد بها بورخيس على النحو التالي: «تنقسم الحيوانات إلى: (أ) التي يمتلكها الإمبراطور، (ب) الحيوانات المحنطة، (ج) الحيوانات المدرَّبة، (د) الخنازير الرضيعة، (ه) الحوريات، (و) الحيوانات الرائعة، (ز) الكلاب الشاردة، (ح) الحيوانات الموجودة في هذه القائمة، (ط) الحيوانات المجنونة، (ي) الحيوانات المرسومة بريشة من شعر الإبل، (ك) الحيوانات التي كسرت المزهرية، (ل) الحيوانات التي تشبه الذباب من بعيد».

لقد استلهم بورخيس هذه القائمة الساخرة لتصنيف الحيوانات من فكرة ويلكنز في اختراع لغة عالمية، إذ لاحظ عشوائية اللغة، وعدم ارتباط الكلمات بالتجربة التي تصفها.

أعتقد أنَّ خيال ويلكنز العلمي وإصراره على اختراق آفاق جديدة كان لبنة أساسية بنى عليها فيما بعد كتابٌ مهمون في القرن اللاحق، بعد أن أخذوا يفكرون في طرق مختلفة للطيران في استجابة لما قرأوه من حكايات الجن في حكايات «ألف ليلة وليلة»، إذ لا يمكن فصل فكرة الطيران عن المادة التي كونت هذا النوع من الخيال. ولكن عندما بدأ كتَّاب مثل إيكاروس وديدالوس بالغوص في فكرة الطيران، طرحوا جانباً وسائل الطيران المختلفة الموجودة في «الليالي»، لأنهم رأوا أنها وسائل غير معقولة ومغرقة في الخيال.

لم يكن جميع كتَّاب القرن الثامن عشر مهيَّئين لتقبل فكرة الطيران الخيالية، ومنهم الدكتور جونسون، الذي كان مدافعاً عن التفكير العقلاني، ورافضاً الانقياد للأفكار المبنية على الخيال المحض، وقد كتب في افتتاحية روايته القصيرة «راسيلاس، 1759»، محذِّراً من الإفراط في استخدام الخيال، بقوله: «أولئك الذين ينصتون إلى همس الخيال ويطاردون أشباح الأمل... عليهم أن يحذروا مصير راسيلاس أمير أبيسينيا». وفي فصل لاحق في الرواية بعنوان «بحث عن فنِّ الطيران»، نلتقي بالأمير الذي يقابل أحد

الحرفيين وقد صنع عربة للإيجار، فيخبره الحرفي بالكثير عن طيران البشر، مستنداً إلى أعمال ويلكنز. يتحمس راسيلاس للمغامرة، ولاسيما أنه تطلع طويلاً إلى استكشاف الجانب الآخر من «الوادي السعيد» الذي يعيش فيه، ويشجع العالِم على تجربة عربته فيفعل لكنه يسقط في البحيره وينقذه راسيلاس بعد أن كاد يموت غرقاً، وتظهر هنا رغبة المؤلف في قتل الخيال والمغامرة لصالح التعقل والشك في جدوى الخيال، غير أنَّ هذه النظرة لم تمنع كتَّاباً آخرين من متابعة البحث والكتابة عن محاولات أخرى للطيران.

(3)

ظهرت رحلات الطيران البشرية الخيالية، كأبهى ما يكون، في قصة «حياة بيتر ويلكنز ومغامراته»، التي نُشرت في لندن عام 1760، ولاقت شعبية واسعة بين القراء، على الرغم من أنَّ الكاتب انسحب من المشهد، ولم يضع اسمه على القصة، في محاولة لتقديم عمله وثيقةً حقيقيةً عن حياة بحارٍ خاض عدة مغامرات، تشبه القصص التي وثَّقت حياة البحار دومينغو غونزاليس، أو روبنسون كروزو. وقد جمعت «حياة بيتر ويلكنز ومغامراته» بين الخيال العلمي، والإثنوغرافيا الغرائبية، والأدب، لكنها تقاطعت أيضاً مع حكايات «ألف ليلة وليلة» بشكل مباشر، عبر ما يشبه أجواء الأحلام التي ميَّزت «الليالي»، ولم نجدها لدى غودوين أو ديفو أو سويفت.

يقدم الكتاب الحكاية على لسان بطلها بيتر، الذي يروي مغامراته لأحد البحارة العاملين على السفينة «هيكتور»، التي أنقذت بيتر في عرض البحر، ومن شدة إعجاب البحار بالقصة يقرر أن يسجلها كاملة كما رواها بيتر، ويرفقها برسومٍ توضيحية رائعة نجدها في الكتاب. ولتأكيد مصداقية المغامرات الموجودة في القصة، يضيف مؤلف الكتاب في مقدمته جملة تقول: «لقد اعترف بيتر ذاته أنَّ البحَّار أجاد في تسجيل المغامرات، وكأنه أحد الذين عاشوها».

قدَّم المؤلف توثيقاً تفصيلياً لحياة بطله ونشأته الأولى حيث يقول: «وُلد بيتر في الحادي والعشرين من ديسمبر عام 1685، وفقد والده بعد أن أُعدم في تمرد قاده الدوق مونماوث. عمل بعد ذلك في البحر، لكنه وقع في أسر قراصنة فرنسيين تركوه فريسة

لآكلي لحوم البشر». ويضيف المؤلف أنَّ بيتر تجوَّل في الغابات الإفريقية باتجاه الكونغو رفقةَ أحد المحليين، الذي يُدعى غلوليبز، وهنا يتضح موقف المؤلف السياسي من خلال علاقة الاحترام المتبادل والمساواة اللتين يصورهما بين بيتر ومرافقه المحلي. لقد عُرف المؤلف الحقيقي للكتاب فيما بعد، وهو روبرت بالتوك (1697-1767)، وكان محامياً مغموراً، ولم يُعهد عنه إلا هذا العمل، ولاقت النسخة الأولى من عمله نجاحاً بسيطاً، لكن العمل تُرجم لاحقاً إلى الفرنسية تحت عنوان مختلف هو «البشر المحلِّقون، 1763»، وهكذا تغيَّر تصنيف القصة من أدب الرحلات أو الهجاء السياسي إلى أدب الخيال. وعندما عاد الكتاب إلى إنجلترا بعد عشرين عاماً، أبقى الناشر على الاسم الفرنسي للعمل، فظهرت نسخة جديدة منه بعنوان «الهنود المحلقون»، نسبة إلى السكان المحليين في مغامرات بيتر، فنجح الكتاب نجاحاً باهراً، وانضم إلى تيار الخيال الاستشراقي، والعلم السحري، الذي كان سائداً آنذاك.

يصف بيتر ويلكنز جانباً من رحلاته، بعد أن غادر إفريقيا على ظهر سفينة غرقت وتحطمت إلى قطع صغيرة حين اقتربت من القطب الجنوبي وجذبها جبل المغناطيس، فسحب جميع المسامير التي تشد أجزاء السفينة بعضها إلى بعض. ويعكس هذا السرد الاهتمام والفضول المتعلقيْن بعمل المغناطيس في ذلك الوقت، لكنه يتقاطع أيضاً بوضوح مع قصة الدراويش في حكاية «الحمال والبنات» في حكايات «ألف ليلة وليلة»، حيث يصف الدرويش الثالث العاصفة التي حملتهم إلى مجال «الجبل الأسود»؛ أي الجبل المغناطيسي:

> «قال الربَّان: غداً عند الظهر سنصل إلى الجبل الأسود، الذي يجذب جميع السفن إليه، وعندما نصل غداً إلى نقطة محددة، ستجذب قوة الجبل جميع المسامير، التي تشد خشب السفينة بعضه إلى بعض، وستتحول هذه السفينة إلى قطع متناثرة، ويغرق كل ما عليها، ولا تعجب إن رأيت جوانب هذا الجبل مغطاة كلها بالحديد الذي تجذبه قوة هذا الجبل العظيمة».

وعند مقارنة ما جاء في سرد «الليالي» بتجربة بيتر ويلكنز مع جبل المغناطيس، نجد أنَّ بيتر كان يجلس على سطح السفينة حين اقتربت من الجبل، متأملاً حياته، ومتفكراً في حاله، وعندها أخذ حذاؤه بالارتفاع عن سطح السفينة (كانت الأحذية في ذلك الوقت تُزين بقطعة معدنية)، فذُهش لما يحدث، وأخذ يجرب مواداً أخرى أمامه ليرى إن كانت سترتفع، فجرب زجاجة وملعقة من الفضة وغليوناً كان يدخن به، فلم يتحرك أيٌّ منها، ولكن عندما تحرك المفتاح الذي في حوزته وارتفع أمامه، استنتج أن السفينة تقترب من حجر مغناطيسي. وهكذا، نجد أن بيتر كان يفكر تفكيراً عقلانياً تجريبياً بعيداً عن تأثير الأرواح والقوى السحرية، فهي إذن قوى الطبيعة التي تجذب السفينة وليست قوى خارقة.

لا يمكننا الجزم بأن المؤلف روبرت بالتوك قد قرأ حكايات «ألف ليلة وليلة» كاملة، ولكننا نجد في عدة مواقع من مغامرات بطله بيتر ما يدل على أنه قد قرأ على الأقل بعض مغامرات السندباد، وحكاية قمر الزمان والأميرة بدور، حين يصف اكتشاف بطله منطقة تسكنها الجنيات.

يرى البطل الجنيات قادمات من البحر على ظهر مركب، ثم يبدأن بالتحليق في موكب كبير فوق البحيرة، بعيداً عن ناظريه وهنَّ يضحكن ويلهونَ. وبعد فترة قصيرة، يسمع صوت ارتطام قريب، فيأخذ مصباحه ليستطلع الأمر، فيجد أحدهم قد سقط وعلق بين أغصان الشجرة القريبة، وعندما يرفع المصباح يجد «فتاة حسناء وقد ضمت شعرها فيما يشبه الإكليل فوق رأسها، وترتدي رداءً حريرياً رقيقاً». يلتقط البطل الفتاة عن الشجرة فيشعر بجسدها «دافئاً وناعماً وكأنها عارية»، ثم ينهي المؤلف هذا الفصل بجملة مفاجئة، قائلاً: «لم يخطر ببالي حينها أنها تستطيع الطيران».

يعتني بيتر بالفتاة حتى تُشفى جراحها، ويتعلم لغتها، وبعد أن تستعيد عافيتها تحاول الطيران من جديد، لكن بيتر يستغل قدرتها هذه، ويوظفها كي تأتي له بالطعام من أماكن بعيدة، ثم لا يلبث أن يتزوجها فتتحول الجنية الطائرة إلى زوجة تقليدية وتنجب له الأولاد. كان اسم الجنية يوركي، وهي من نوع النساء «الغوريات» حسب

تصنيف بيتر، وهو اسم مشتق من الآلهة الهندية، وتشبه كثيراً الجنيات في حكايات «ألف ليلة وليلة».

يستطرد روبرت بالتوك في وصف جسد الفتاة محاولاً استقصاء قدرة هذه المرأة على الطيران، على الرغم من أنها تمتلك جسداً بشرياً، ويمكنها أن تعاشر البطل وتنجب منه الأطفال، فيخبرنا أنَّ السر يكمن في الجناحين الملحقين بجسدها، ويصفهما بأنهما رقيقان وشفافان كجناحي فراشة العث، لكن النص يبقى غامضاً فيما يتعلق بماهية الجناحين، فهما يشبهان أحياناً المروحة، ويظهران أحياناً أخرى مثل طائرة ورقية. وعلى ما يبدو، فقد كانت يوركي كائناً هجيناً بين البشر والآلة، فهي ليست آلة ذاتية الحركة كالحصان الآلي، لأنها تمتلك صفات بشرية خالصة، ولها صوت موسيقي لطيف، لكنها تشبه الآلة في إمكانية الطيران.

يتغير مسار الحكاية إلى حبكة سياسية عندما يضطر شعب يوركي إلى الدفاع عن نفسه في مواجهة عدو شرير، فيلعب بيتر هنا دور المخلِّص، الذي يحقق نبوءة هذا الشعب، وينضم إلى جماعة زوجته في معركتهم، ويساعدهم في بناء آلة تطفو على سطح البحر، وتطير فتبدو كأنها صورة متقدمة عن طائرة غودوين الورقية، التي ذكرها في كتابه.

يعيش بيتر مع زوجته وشعبها عشر سنوات في سعادة وهناء، فيقيم مستعمرة جديدة، ويترجم الإنجيل إلى لغة الغوريات ليتمكَّنَّ من قراءته. غير أن يوركي تموت في نهاية الأمر، لأنها ليست جنية خالدة، بل تخضع لقوانين الطبيعة المادية. وعندما يقرر بيتر مغادرة المستعمرة واستخدام الآلة التي صنعها ليشق بها عباب البحر، تتحطم عند القرن الأفريقي حيث تعثر عليه سفينة عابرة كان عليها البحَّار هكتور، الذي استمع إلى حكاية بيتر ودوَّنها، وتلك هي النقطة التي بدأت عندها قصة المغامرات في بداية الكتاب.

علق بعض الكُتاب على هذه القصة تعليقات مختلفة، فقال روبرت ساوذي إن المخلوقات الطائرة التي قابلها بيتر «من أجمل المخلوقات الخيالية». وقد وافقه في ذلك شارلز لامب وكوليردج. أما ليغ هانت، فقد أُعجب بهذه المخلوقات، لكنه

سخر من أجنحة الفتاة بقوله: «أمامنا صورة لهذه الأجنحة المفرودة من الرأس إلى القدم على شكل بيضوي، وكأنها مروحة أو مظلة تنتفخ بالهواء لتحلق ثم تعود إلينا من جديد». لم يفلح هانت في التمييز بين الخيال في القصص الخرافية وجنس الجنيات اللواتي ظهرن في حكايات «ألف ليلة وليلة»، إذ صوَّرت القصص الخرافية النساء الطائرات عموماً وفي ذهنها الطيور أو الفراشات، وقد حاك كثير من معاصري هانت عدة قصص حول هذا النموذج من النساء. أما بالتوك فقد ورث بالمقابل أفكار عصر العلوم الجديدة، فجاءت كتاباته منتمية إلى جنس أدب الخيال العلمي أكثر من كونها قصصاً خرافية، ومع ذلك فقد ظل العجيب حاضراً في قصته، إذ كان على يوركي أن تحوِّل الخصائص الطبيعية الموجودة في جسدها إلى شكل آخر كي تتمكن من الطيران.

سارت رواية باتلوك على نهج فرانسيس غودوين مبشرة بقدوم الواقعية السحرية في الأدب، وسيلةً للبحث والنقد وتخطي الحواجز، وقد اختار باتلوك وغيره هذا النهج في تقديم الأدب ضمن سياق واقعي لفتح الأبواب أمام احتمال وجود أشكال أخرى مختلفة من الحياة لا تقل حياتها قيمة وإثارة عن حياة البشر، وهي الاحتمالات التي قدمتها حكايات «ألف ليلة وليلة» بكل بساطة في معظمها، حيث الجن يحملون البشر إلى عوالم وممالك تحكمها أجناس أخرى، وأشكال مختلفة من الحياة. كما قدَّمت «الليالي» كذلك تعايشاً صريحاً بين عالم البشر وهذه العوالم، فالأبطال يقعون في حبِّ الجنيات، وقد يتزوجون بهن، ويولد لهم أطفال من هذه العلاقة، وهو ما حدث مع بيتر ولكنز؛ بطل القصة التي بين أيدينا.

ارتبطت أحلام الطيران بالتعبير الإيروسي لدى كتَّاب القرن الثامن عشر، الذين خاضوا في فكرة طيران البشر، بحثاً عن الحرية واستكشاف آفاق أرحب للتعبير. فعلى سبيل المثال، ظهرت في لندن عام 1778 قصة بعنوان «رحلات هيلدر براند بومان» تَخفَّى كاتبها كذلك وراء بحَّار يحكي قصة مغامراته ونجاته من غرق إحدى سفن أسطول الكابتن كوك، خلال رحلته الثانية إلى أستراليا ونيوزيلندا. وتُظهر إحدى الرسومات في القصة صورة الكابتن كوك يقاتل وحشاً نصفه بشر والنصف الآخر حيوان له رأس خنزير. ولإضفاء مزيد من الواقعية على العمل، أهدى الكاتب هذا

العمل في مقدمة الكتاب إلى عالِمَيْ الطبيعة السيد جوزيف بانكس ودانيال سولاندر اللذين رافقا الكابتن كوك في رحلته، وجلبا ثروة من المعرفة الجديدة عن ثقافة شعوب أستراليا ونيوزيلندا وحياتها.

يلتقي هليدر براند بومان بقبيلة من النساء الطائرات، بعد أن مرَّ بعدد من المغامرات الغريبة في البحار الجنوبية، حيث اكتشف عوالم جديدة تحكُم كلاً منها حاسة من الحواس الخمس، فثمة عالم السمع، وعالم الشمِّ، وهكذا. وفي إحدى هذه العوالم، يجد نفسه محاطاً «بنساء جميلات عموماً»، لكن ثمة بعض النتوءات على رؤوسهن، وفي إحدى الليالي تقترب منه إحداهن وتحمله بين ذراعيها وتحلق به في الهواء، ثم تعيده إلى مكانه وتهرب ضاحكة بمرح.

يُقدم البطل شرحاً لموقف المرأة الطائرة بقوله إنَّ أجنحة الفتيات في هذا العالم تبدأ بالنمو ما إن يفقدن عفتهن، وكلما غرقن أكثر في حياة الرذيلة زادت شهوتهن الجنسية وقويت أجنحتهن، أما إذا عدن عن هذا الطريق، فإن أجنحتهن تتقلص، وقد تختفي تماماً فيفقدن القدرة على الطيران. لقد ظهر خطاب جديد في هذا النوع من الأدب يتلاعب بالأخلاقيات التقليدية، ويقدم مخلوقات مجنحة جديدة، بعيداً عن صور الملائكة أو الشياطين التقليدية، كي يبرز نوعاً جديداً من المتعة للقارىء، ويفتح عوالم جديدة أمامه.

ظهرت في أواخر القرن قصص تحكي مغامرات مشابهة لمغامرات بيتر ويلكنز ورحلات هليدر براند بومان، لكن أشهرها على الإطلاق كانت قصةً تحكي عن رحلة بالمنطاد تميزت بالإباحية الواضحة، كتبها الفرنسي نيكولا إدمي راتيف ديلابرتون في أربعة مجلدات، بعنوان: «الرجل الطائر واكتشاف الأراضي الجنوبية»، عام 1781. وقد جمعت هذه القصة بين الجدِّ والهزل والفضول العلمي، مشكِّلة جنساً أدبياً فلسفياً خاصاً بها، يقترب من سرد حكايات «ألف ليلة وليلة». مثَّلت هذه القصة الأفكار التنويرية خير تمثيل. فمن جهة، استندت أحداث القصة إلى أفكار علمية جادة، أثارتها الاكتشافات التي عاد بها الكابتن كوك وبوغنفيل من رحلاتهما عبر المحيط الهادي، وهما يستكشفان أستراليا في العقود السابقة. ومن جهة أخرى، كانت القصة مثالاً

للإباحية العقلانية الصريحة. وقد هاجمت القصة التراتب التقليدي للكائنات الحية، خلال رحلة البطل فيكتورين وحبيبته كريستين، إذ اكتشفا أنواعاً أخرى من البشر مازالت في مرحلة التطور. تُلهم هذه الاكتشافات الحبيبين تساؤلات جوهرية عن الإصلاحات الاجتماعية وتغيير القوانين والمطالبة بمزيد من الحريَّات، بالإضافة إلى طرح بعض الفرضيات عن مزايا اختلاط الأجناس، ويقدم الكاتب كلَّ ذلك بفضول علمي شره، ووضوح لا يعرف الحواجز بما يليق بسمعة راتيف بوصفه كاتباً إباحياً، ولايزال هذا الكتاب حتى الآن تحت تصنيف الكتب الممنوعة في المكتبة البريطانية. يكتشف الزوجان كائنات هجينة أخرى مثل الرجل القرد، والرجل الدب، والرجل الكلب، أثناء تجوالهما في المنطاد، فيقومان بإلقاء بعض الطعام إلى هذه الكائنات من الجو خلال تحليقهما. ويبدو أن هذه الكائنات كانت تعيش في مجموعات، وطوَّرت ولاءً خاصاً لمجموعتها وعائلاتها. كما يؤكد الكاتب على قوة المشاعر لدى هذه الكائنات، وحدة رغباتها الجنسية، وتظهر في القصة تأثيرات واضحة من المخيلة الأوفيدية (نسبة إلى أوفيد)، لكنها تنتمي على وجه العموم إلى نظريات التاريخ الطبيعي والبيولوجيا في فترة الحداثة.

يتزوج ابن فيكتورين الأكبر في النهاية من عملاقة شابة قابلها أثناء الرحلة، في تأكيد من المؤلف على هامشية الحجم، في دعوة للقراء إلى إعادة النظر في الأفكار المسبقة، التي ترى في البشر الحجم القياسي الذي تُقاس به باقي الكائنات. وهي فكرة ظهرت أيضاً في قصة «رحلات جاليفر»، حين زار جاليفر عوالم الأقزام والعمالقة، وعاش مغامرات كثيرة بسبب حجمه في كلا العالمين.

ترتبط قصة «رحلات هيلدر براند بومان» بقصة ساخرة أخرى بعنوان «رسالة من قرد»، تعتمد على رؤية داروينية حول الأجناس المختلطة، فهذا القرد يرتدي سترة دون سروال، وله شعر قصير أبيض، وتظهر صورته في بداية الكتاب وهو يحمل قلماً في فمه، وهي صورة عن حالة من حالات التحول بين نوعين من الكائنات، قد نجد صدى لها في حكاية الدرويش الثاني ضمن حكاية «الحمال والبنات» في «ألف ليلة وليلة»، حيث يحدث تحوُّل مشابه.

ضمّت المجلدات الأربعة، التي تحوي مغامرات هذه القصة، رسومات توضيحية، سعى المؤلف إلى تنفيذها بأسلوب علمي يوضح كل التفاصيل التي جاءت في الحكايات، وعمل عن قرب مع صديقه الرسّام لويس بنيت على تصميم الرسومات وتنفيذها، فجاءت غاية في الوضوح والإتقان. كما ظهرت في إحدى الصور بزة الطيران التي كان يرتديها فيكتورين بتفاصيلها الدقيقة من دروع واقية على ساقيه، ولجام تحت ذقنه متصل بمظلة صغيره فوق رأسه، وأضيف إليها ما يشبه القُبة المطرية التي تفتح في حالة الطيران، في صورة مشابهة لصورة الكائنات الطائرة في قصة بيتر ويلكنز.

من المدهش بالفعل أنَّ هذه القصة كُتبت عام 1779، ونُشرت في يناير 1781؛ أي قبل عامين فقط من أول محاولة طيران بالمنطاد في باريس عام 1783.

تبع القفز بالمظلات مرحلة المناطيد الهوائية في أوائل القرن العشرين، على الرغم من أن محاولات استخدام المظلات بدأت منذ القرن الخامس عشر، فكانت ثمة محاولات للقفز من أبراج عالية باستخدام مظلات تشبه الطائرة الورقية في هيكلها، لكن بعضها لم يلق نجاحاً يُذكر، ثم استلهم بنيت وصف راتيف للمظلة، الذي أخذه بدوره عن جون ويلكنز، إذ أوصى المخترعين بمحاكاة نموذج الوطواط في الطيران لا أجنحة الطيور.

أعاد السرياليون اكتشاف راتيف، واهتموا بالجنسانية المتعددة الأشكال في أعماله، وكيف نقل خيال الطيران من الأواني والآرائك والبسط التي تطير في حكايات «ألف ليلة وليلة» إلى فعل الطيران ذاته، وطبقه على الجسد البشري، فلقد أسهب في وصف ذلك الجسد في كتابه «رحلات هيلدر براند بومان» حيث أصبح الجسد القادر على الطيران محركاً لواقع بديل. لقد استمد عصر التنوير الغربي بفضل تركيزه على الفردية، بالإضافة إلى بروز الأشكال الأولى للصناعة، من أحلام الطيران في حكايات راتيف وروبرت بالتوك أفكاراً واقعية أدت إلى اختراعات عملية، مثل المظلات الواقية من المطر والمعاطف وغيرها. أما الثقافة الشرقية التي نبعت بالأساس وسط الحرفيين المهرة وصانعي السجاد والأثاث، فقد جسّدت فكرة الطيران في عدد كبير من الحكايات

عبر هذه الأدوات.

أدى النجاح الباهر الذي لقيته قصص الرحلات التي تحدثنا عنها إلى تطويعها في عروض مسرحية تُعرض في المسارح والقاعات العامة خلال فترة بزوغ فكرة الترفيه للعوام في كل مكان، بعد أن كان هذا النوع من الترفيه مقصوراً على أبناء الطبقات العليا وضيوفهم، ويُقدم في قصورهم ضمن المناسبات الخاصة. وقد قُدِّمت قصة بالتوك «الهنود المحلقون» في عروض صامتة إبان العصر الفيكتوري. وفي نشرة دعائية للعرض، نجد الإعلان يعِد المشاهدين بالمتعة عند زيارة «بلاد الهنود بما فيها من مشاهد خلابة، ونساء طائرات، وصخور عجيبة، وشلالات، وكثير من الأعاصير العاتية في مغامرات بيتر ويلكنز».

كان ثمة عرض آخر للقصة في التاسع عشر من يناير عام 1861 تحت عنوان « الملكة توباز»، في مسرح جلالة الملكة بلندن. أما إعلان العرض، فقد جاء كما يلي: «نساء طائرات من جزيرة المغناطيس... أجمل قصة حب في هذا العصر، تشهدون فيها مغامرات الملكة توباز الغجرية، المليئة بالتشويق والإثارة والضحك والموسيقى في أثناء تحولاتها الغريبة». كان تصريح كلبينكوف من بعض النواحي استشراقياً، فقد تحققت نبوءة الطيران في الحكايات الخرافية وأصبحت واقعاً معيشاً، لكن الدكتور جونسون كان من ناحية أخرى على حق، إذ انتقل أدب الخرافة من المخدع إلى الحضانة، فأصبح أدب الخيال العلمي غير صالح لجمهور البالغين، وانحصر فقط في كتب الأطفال. انطلق مؤلفو قصص الأطفال بعد ذلك من أسلوب «ألف ليلة وليلة»، فوجدنا بيتر بان؛ الشخصية الشهيرة في الكتاب الذي يحمل اسمها، يُعلم الأطفال الطيران، ليخرجوا من نوافذ غرف النوم ويذهبوا إلى نيفرلاند (بلاد المستحيل).

عادت كذلك موتيفة البساط السحري للظهور من جديد في قصة «العنقاء والبساط، 1904» للمؤلفة إي نِسبت، وقد أتبعت نِسبت هذه القصة بقصةٍ أخرى بعد عامين من صدور الأولى، بعنوان «حكاية التميمة»، حيث يظهر السحر المصري بوضوح في القصة، وينتقل البطل فيها عبر الزمن من مكان إلى آخر. وفي المقابل، تنتقل ماري بوبنز؛ بطلة القصة التي تحمل اسمها، من مكان إلى آخر باستخدام مظلتها. أما

مؤلفة القصة، فهي إحدى كتَّاب قصص الأطفال، وتدعى بي إل ترافرز، وكان لديها اطلاع واسع على تاريخ السحر والأساطير، كما ظهر في الولايات المتحدة كاتب آخر هو وينزور ماكاي، وله قصة معروفة ضمن أدب الأطفال عنوانها «نيمو الصغير في سلمبرلاند (بلاد النوم)، 1910»، حيث يضع نيمو نظارات الطيران وقبعته الصغيرة ويحلق عالياً بمجرد التفكير بالطيران، والإيمان بقدرته على ذلك (كما يحدث مع بيتربان)، وتذكرنا نظارات نيمو وقبعته بالطبع بالطيارين الأوائل، إذ مزج المؤلف بين الخيال والاختراعات المعاصرة. لقد انتشرت فكرة الطيران في قصص الأطفال انتشاراً هائلاً منذ ذلك الوقت، ومنذ أن علمنا بيتر بان طريقته السحرية في الطيران، باستحضار أفكار سعيدة، ونحن لا نكف عن التحليق. بدأت بعد ذلك حقبة السينما والمسرح، التي وجدت في موضوع الطيران كنزاً من الإثارة والترفيه، فأنتجت عدداً من حكايات «ألف ليلة وليلة»، حتى أصبحت جزءاً لا يتجزأ من ثقافة المتعة والترفيه.

الفصل السابع عشر

لماذا علاء الدين؟

«هاتِ أي إمبراطورية، وقصر الحمراء، ودار الأوبرا في باريس، ثم اخلطها مع أجمل الأشعار وأبرع الراقصين من البندقية والقسطنطينية، وسيظهر لك في النهاية الشرق بكل بهائه».

الشرق في أولمبيا، لندن، 1894

تحت رعاية ليوت كول والسيدة رشبروك، وفي السادس والعشرين من أكتوبر عام 1831، عُرض على مسرح ريجنسي في إنجلترا عرض مشوق تحت عنوان «علاء الدين، أو المصباح العجيب». وقد بدأ العرض بمسرحية كوميدية بعنوان «سُلَّم الحياة»، تبعتها أغنية كوميدية أدَّاها السيد بيرتون قبل أن تعرض مسرحية علاء الدين. جاء هذا العرض في خضم العروض الترفيهية الساخرة، التي كانت رائجة بشدة في ذلك الوقت، وقد تناولت هذه العروض مواضيع الحب الساذج، والأزواج المخدوعين، وانتقاد بعض القضايا المحلية. وكان كثير من هذه العروض يستلهم الشرق لتقديم أبطاله في أجواء غرائبية مثيرة تدعو للسخرية غالباً مع وجود السحرة والأمراء وغيرهم.

كانت مسرحية علاء الدين عرضاً مبهراً، بما حوته من أجواء جديدة على المُشاهد، تجلت في تصميم قصر الساحر، وكهف أبي منظور حيث تقام الطقوس الصوفية، والغار السحري حيث الحدائق الجميلة، والفاكهة الذهبية، وكذلك الحديقة التركية البديعة، التي رفضت الأميرة فيها عرض ابن الوزير للتقرب منها.

لقد تفوّقت مسرحية «علاء الدين» على منافستها «علي بابا والأربعين لصاً»، في

جذب أنظار المشاهدين، على الرغم من أنَّ الاثنتين تحويان مشاهد مغرقة في الخيال الممتع، من تصوير مشاهد الاختفاء وسط غمامة من دخان، وحيلة الطيران، والتحوُّل من حالة إلى أُخرى، وغيرها. كما قدَّمت القصتان موضوعي الفقر والعبودية، حيث الخادمة الذكية الفقيرة التي تساعد سيدها في قصة علي بابا على التخلص من اللصوص لتتزوجه لاحقاً، فتتغير بذلك حياتها وتصعد في درجات السلم الاجتماعي. أما الفتى الفقير الكسول علاء الدين، فهو يتحول أيضاً إلى أمير ثري بفعل خادم المصباح.

لقد تغيَّرت تفاصيل حكاية «علاء الدين» مرة تلو أخرى، في كل عملٍ مسرحي أو سينمائي عقب ذلك، غير أن الأعمدة الرئيسية التي تقوم عليها الحكاية كالمصباح السحري، والساحر الشرير وما يمتلكه من أدوات، ولاسيما المسحوق الذي ينثره على اللهب ليؤجج الدخان، وكذلك القصر الطائر حيث كانت الأميرة عندما اختطفها الساحر– ظلت دائماً علامات مميزة في الحكاية، تخطف أنفاس الجمهور وتغذي خياله.

تبع هذا العرض اهتمام مكثف من جانب أدب الأطفال بالقصة، فنشرت دور نشر مهمة مثل مكتبة جوفنيل الجديدة نسخاً مختلفة من القصة، كان بعضها يحمل رسوماً توضيحية محفورة على لوحات نحاسية عام 1816، وظهرت في هذه الرسوم صورة الساحر الإفريقي وهو ينثر مسحوقه الشهير على النار أثناء تلاوة التعاويذ. وقد ظلَّ هذا الحوار المتبادل بين المسرح والكتب التي تناولت قصة علاء الدين يتطور ويتضاعف وصولاً إلى العصر الفيكتوري، إذ لم تنظر هذه الحالة الشرقية التي سيطرت على المزاج العام إلى حواجز الجنس الأدبي أو الأسلوب، لأن مرحلة التنوير كانت تتسارع وتنتشر من الصالونات الأدبية إلى الشارع، ومن لقاءات النخبة إلى قاعات الترفيه العامة. وهكذا، أصبح الجنس الأدبي الاستشراقي رائجاً لدرجة أن قصصاً مثل «علاء الدين» و«علي بابا» و«السندباد» أصبحت معتمدة للأطفال، مثلها كمثل غيرها من حكايات التراث الإنجليزي.

من المثير للانتباه أنَّ كتَّاب المسرحيات المقتبسة عن قصة «علاء الدين» منحوا شخصيات لا أسماء لها في الحكايات الأصلية أسماءً جديدة، كما حدث في شخصية

الساحر الإفريقي، الذي ادعى أنه عمُّ علاء الدين، فقد ظهر في بعض المسرحيات باسم «أبانازار» أو «أبو منظور» في مسرحيات أُخرى، وكان له عبد صيني يساعده سُمِّي «كازراك» في مسرحية عرضت في كوفنت غاردن عام1814، لكن هذه التغييرات والتسميات لم تَطل شخصية علاء الدين، الذي ظل يحمل الاسم ذاته منذ ذلك الوقت حتى يومنا هذا.

قدمَّت مسرحية «علاء الدين»، التي عُرضت على مسرح الريجنسي، عدة مشاهد جمعت بين الحقيقة والخيال، وتقاطعت فيها تقارير الرحّالة الذين زاروا الإمبراطورية العثمانية مع أحلام العامة الذين كانوا يرغبون في رؤية تلك الأماكن الغرائبية البعيدة. وقد استُخدمت عدة تقنيات بصرية في المسرحية لتعزيز تلك الصور الخيالية، فجرى إبراز الحدائق، والحمامات التركية، والنوافير، والكهوف، بالإضافة إلى تفاصيل القصر وأجنحة الحريم. وقد خلق ذلك في المحصلة حالة من الغرائبية والبذخ الخيالي بدأت من مسرح الريجنسي، واستمرت بعد ذلك فترة طويلة، لكن الأهم من ذلك أنَّ تلك الحالة ارتبطت بعد ذلك بحكايات «ألف ليلة وليلة».

(1)

عُرفت قصص أخرى في «ألف ليلة وليلة»، إلى جانب حكاية «علاء الدين»، بالقصص اليتيمة، نظراً لاختفائها من الأصل العربي للحكايات. ويعتقد معظم الباحثين أنها كانت ربما من تأليف المترجم «جالان» نفسه، بيد أنَّ هذه القصص لاقت جميعها رواجاً بين جمهور القرّاء والمشاهدين، كحكاية «علي بابا»، و«الأمير أحمد»، و«الحصان المسحور»، و«الأخوات الحسودات». وقد اختار مسرح شكسبير الملكي بعضاً من قصص هذه المجموعة بالذات لعرضها عام 2009، إذ يبدو أنَّ هذه المجموعة كانت أقرب إلى القصص الخرافية الغربية دون غيرها من حكايات «ألف ليلة وليلة»، لعدة أسباب مهمة، مثلما صرح روبرت إروين.

كتب جالان في يومياته –عام 1709– أنَّ من بين الثلاث عشرة حكاية، التي رواها له مصدرُه السوري الأصل حنَّا دياب، كانت ثمة حكاية بعنوان: «مكائد مرجانة، أو

الخادمة التي قتلت أربعين لصاً»، وحكاية أخرى بعنوان: «علاء الدين، أو قصة علاء الدين ابن الحائك، وما حدث له مع الساحر الإفريقي بسبب المصباح».

ولا شك أن عناوين هذه الحكايات تلقي الضوء على وضاعة منزلة أبطالها اجتماعياً، مما يجعلها أقرب إلى القصص الخرافية التي كتبها معاصرو جالان في فرنسا آنذاك، فحكاية مرجانة -مثلاً- تشبه في تفاصيل شخصيتها الرئيسية شخصية الأخت الصغرى في قصة «الأميرة الماهرة» للكاتبة ماري جين ليرتير، وكذلك قصة «سندريلا» للكاتبة كاثرين دالنوي، وقد ظهرت كلتا القصتين في الأدب الفرنسي عام 1697. لقد مرَّ عامان على لقاء جالان بمصدره حنَّا دياب قبل أن يكتب حكايتي «علي بابا» و«علاء الدين»، ولابد أن ذاكرته لم تسعفه في كثير من التفاصيل التي رواها دياب. ومع ذلك، فإنه حين بدأ الكتابة، منح حكاية «علاء الدين» جلَّ اهتمامه وموهبته، فجاءت حافلةً بالتفاصيل، واحتلت مئة وثماني عشرة صفحة، بحسب إحدى الطبعات الحديثة (2004).

لقد ظلت هذه الحكاية إحدى الأعمال المميزة في تاريخ التلاقح الأدبي بين الشرق والغرب، إذ استند جالان إلى بنية حكايات «ألف ليلة وليلة» وما فيها من إمكانات، ليقدم موتيفات مغرية للمجتمع الأوروبي في ذلك الوقت، فجمع في حكاياته بين الطلاسم، والتعاويذ السحرية، وأحلام مغادرة الناس طبقتهم الاجتماعية، في ظل عالم يؤمن بتراكم الثروات.

تعكس الحكاية كذلك المواضيع النفسية التي تدور حولها الحكايات، غير أنَّ جالان يُركز محاور قصته حول فقر الأبطال، والمصير غير المتوقع الذي ينتظرهم، بالإضافة إلى قصة الحب الرومانسية، التي تجمع الأبطال، دون اكتراث بالحواجز الاجتماعية التي تفصلهم، وأخيراً ثمة تصرفات الأمراء وما فيها من كبوات. لا بد من الإشارة هنا إلى أنَّ جلَّ تلك المواضيع كانت مطروحة من قبل في قصص مثل «باس في الحذاء» وغيرها من القصص الخرافية، التي لاقت نجاحاً باهراً عام 1694؛ أي قبل خمسة عشر عاماً من كتابة جالان حكايته، التي اعتمد فيها أسلوباً يجمع بين الحميمية والفكاهة، لكنه لم يلجأ قط إلى السخرية من الأبطال أو احتقارهم، فظلت الحكايات خفيفة

ومسلية، وربما كان ذلك أحد أسباب شعبية هذه الحكايات بين القراء والمشاهدين.

ثمة أسباب أخرى تقف وراء حب الجمهور لحكايتي «علاء الدين» و«علي بابا»، ربما كان من أهمها توفر الحكايتين على عنصري الوفرة والحركة. إنَّ حكاية «علاء الدين» تعج بالحركة، فالأبطال دائماً في حالة صعود أو هبوط، يحلقون في السماء أو يغوصون في البحار، ويتجلى كلٌّ ذلك عبر تدافع الجُمل وتدفقها لرسم الصور المطلوبة، ولعلَّ ذلك ما دفع بالكاتب الإيطالي إيتالو كالفينو إلى القول: «إنَّ السرعة والوفرة سمتان أبحث عنهما دائماً في الأدب، بالإضافة إلى الخفة».

قد لا تكون السرعة –بالمعنى الحرفي– أوضح الخصائص في قصة «علاء الدين»، التي كتبها جالان، فالحكاية طويلة جداً بالنسبة إلى القصص الخرافية، وفي بعض أجزائها كثير من الحشو، وقد جرى تشذيب تلك الأجزاء في النسخة المعدَّة للمسرح، كي تصلح للعرض على الخشبة، وثمة بعض النقَّاد كروبرت إروين يعيب على حكاية جالان تضمنها بعض ملامح النفاق الأخلاقي، والعنصرية الواضحة، وتنميط الشخصيات الرئيسية، لكنه يعتقد أن فيلم ديزني الذي صوَّر حكاية «علاء الدين» تجاوز تلك الهفوات، يقول: «إن نسخة ديزني من القصة كانت أقلَّ عنصرية، وغير معادية للسامية، ولا تنصبُّ بالكامل على وصف الثروة».

ومع ذلك، تبقى السرعة والوفرة جزءاً من دينامية كتابة هذه الحكاية، وتظهر في كثير من جوانبها، فهي موجودة في الشرّ غير المبرر الذي يسكن الساحر الإفريقي، وفي ظهور خادم الخاتم وخادم المصباح والتميمة السحرية المرتبطة بهما، وفي التحولات السحرية والرحلات العجيبة، وفي مضاعفة الشخصيات وتكاثرها في حبكة القصة.

(2)

يهب العمُّ الشرير في حكاية «علاء الدين» ابن أخيه المزعوم؛ علاء الدين، خاتماً سحرياً يحميه، وعندما يجد البطل نفسه في جوف كهف الجواهر محبوساً دون طريق للخلاص، يبدأ بفرك يديه ببعضهما حزناً وخوفاً، فيُصيب بالصدفة الخاتم في إصبعه، وهنا يظهر مارد ضخم يخبره أنه خادم الخاتم، وأنه على أتم الاستعداد لتنفيذ ما يأمره

به، ويضيف أنَّ ثمة خدماً آخرين للخاتم سيأتمرون بأمره كذلك.

يتضاعف حظ علاء الدين لاحقاً بعثوره على المصباح السحري، الذي يخرج منه عفريت آخر يضع قوته في خدمة الفتى. وفي نهاية القصة، يظهر الأخ الأصغر للساحر في حدثٍ ساخر لم يظهر في أيٍ من المسرحيات التي وجدتها، حيث يقتل هذا الأخ شيخة تدعى فاطمة، ويتلبس جسدها ليستطيع عبره التسلل إلى قصر الأميرة بدر البدور، ثم يتقرب منها ويخبرها أنَّ هذا القصر الفاخر ينقصه شيء واحد فقط ليكتمل بهاؤه، وهو بيضة طائر الرخ؛ إحدى عجائب الدنيا، لذلك لا بد أن تمتلكها لتعلقها في قبة القصر، وعندما يعود علاء الدين إلى القصر تطلب منه أن يأتيها بهذه البيضة.

يطلب علاء الدين من خادم المصباح أن يحضر البيضة، لكن الخادم يشتاط غضباً، ويقول له: «ألا يكفيك ما أعطيناك أنا وزملائي من ثروات»؟ ثم يشرح المارد لعلاء الدين أن بيضة الرخِّ هي مسكن سيده الأعظم، وأنَّ الساحرين يتآمران لقتله، كما يحذره من الشيخة المزيفة ثم يختفي. يجعل جالان خادم المصباح عبداً لساحر أعظم مجهول يسكن بيضة عملاقة في مكان أسطوري بعيد جغرافياً، في محاولة لإبعاد السحر إلى مكان غرائبي بعيد عن أوروبا، وهي الطريقة التي حاول بها الكتاب آنذاك مواجهة القضايا المحرمة والمسكوت عنها في ثقافتهم. وتكشف مواضيع العروض المأخوذة عن حكايات «ألف ليلة وليلة» في أوروبا عن قلق لدى الأوربيين تجاه قضايا الحريات الشخصية والمدنية، والسلطة والمسؤولية، وعدالة السلطة، وطبيعة الاستبداد.

يرى النقاد أنَّ موضوع الحريم في «الليالي» كان دائماً جنة الإيروسية، ومرتعاً للخيالات الشهوانية التي يجري إسقاطها على الشرق المُتخَيَّل، كما في لوحات «الحمام» لانغريس. لكن التركيز على هذا الجانب (الحريم) من الحرية، يحجب جوانب أخرى أعمَّ وأوسع، مثل الاستمتاع باللاعقلانية، وانفلات الخيال، والتحايل.

عُرض واحد من أوائل العروض المسرحية لحكاية علاء الدين في المسرح الملكي في كوفنت غاردن، عام 1788، وقد حولها إلى عمل مسرحي المؤلف جون أوكيفي، الذي تعاون مع المؤلف الموسيقي وليام شيلو لإخراجه عملاً موسيقياً مميزاً، وقد نشرت أعمال أوكيفي الكاملة عام 1798، لكن النص الكامل لهذه المسرحية لم ينشر ضمن

هذه الأعمال، بيد أننا وجدنا جزءاً منه حيث يبدو علاء الدين؛ الرمز الأخلاقي في المسرحية، وهو يُكلم المجوسي الباحث عن المصباح قائلاً:

«ابحث عن شباب خالٍ من الجشع
يمكنه أن يشعر بالحزن من جديد
ويمكنه أن يُقدم المعونة
وأن يكون موفور التقوى
إذا امتلك الإنسان الفاني مصباحاً
فلن يتجاوز فناءه».

يُظهِر الكاتب أيضاً اهتماماً بالصناعات الحرفية والتجارة، التي برزت في القصة الأصلية، فيبدو معارضاً للبضائع المستوردة، ويستنكر تفضيل الناس لها على الصناعات المحلية:

«لماذا تذهب أموالنا إلى الخارج؟
إرضاءً لأذواق الحائرين؟
لا نريد خزفاً من الصين
فالخزف الصيني موجودٌ هنا في إنجلترا».

تزامنت فترة التبادل التجاري الواسع هذه مع نمو الطموحات الاستعمارية للدول الأوروبية، وقد أُنتجت مسرحية «علاء الدين» هذه في العام ذاته، الذي قُدم فيه أول مشروع لإلغاء العبودية إلى البرلمان البريطاني عام 1788، قبل أن يُقرَّ ذلك المشروع بسنوات.

قدم أوكيفي مسرحية هزلية أخرى اقتبسها من «الليالي العربية» 1789 بعنوان: «حفلة سمر في بغداد»، إذ حوَّل إحدى الحكايات من مجموعة قصص «الأحدب»

إلى مسرحية عن بهلوان يقدم عروضه في حفل عشاء لدى أحد النبلاء، حيث يغص بحسك السمك، ويظن الجميع أنه ميت فينقلونه من حفلة إلى حفلة، وكلٌّ يعتقد أنه قتله. وفي النهاية عندما يُحكم بالموت على آخر مجموعة وصل إليها البهلوان، يتقدم الآخرون واحداً بعد الآخر، وهم يعترفون أمام القاضي، حتى يسعل البهلوان في النهاية ويقذف الحسكة من جوفه، ويعود إلى الحياة من جديد. يضيف أوكيفي حبكته الخاصة إلى هذه الحكاية، وتتمثل في قصة حبٍّ بين رجل مسلم وفتاة مسيحية، وسلطان متسامح يفشل مخططات وزيره الخبيث، الذي حاك مكيدة ضد العاشقين لمنعهما من الزواج. وبهذا أصبح المسرح في ذلك الوقت منصته لتناول قضايا العنصرية والتمييز بإسقاطها على الشرق، فظهر الشرقيون في هذه المسرحيات أرقى وأكثر إنسانية، على عكس ما كان يُشاع عنهم.

يُشكل وجود العبيد والخدم في حكاية «علاء الدين» جزءاً من الخيال الغرائبي في القصة، لكن هذا الوجود كان أيضاً قناعاً يخفي وراءه الكتَّاب قلقهم إزاء ما يحدث حولهم في أوروبا ويتصل بموضوع العبودية، فأصبح الشرق بذلك مرآة يرى فيها الأوروبيون وجوههم، فعندما نظروا عميقاً وجدوا في خدم المصباح والخاتم في حكاية «علاء الدين»، وخضوعهم الكامل للمالك، صورة مشابهة لنظام العبودية الموجود لديهم.

تحوَّل المسرح خلال فترة الصراع في بريطانيا حول تجارة العبيد، وبعد القرار الفرنسي الثوري بإلغاء العبودية رغم استمرارها في الولايات المتحدة، إلى منتدى لبحث هذه القضية ونقاشها واستكشاف أبعادها، وقد خلَّفت مسرحيات مثل «علاء الدين» قدراً كبيراً من الحرج لدى المثقفين في إنجلترا، لأنهم رأوا أنهم لا يختلفون عن أولئك الماثلين أمامهم في تسخيرهم البشر واستعبادهم، وما صور الاستغلال في المجتمعات الأخرى، وسوء معاملة النساء، والخضوع لحكم الطغاة، إلا انعكاس لما يحدث في الوطن. لذا، كانت مسرحية «علاء الدين» أو «المصباح العجيب» من أكثر المسرحيات شعبية وقبولاً لدى المشاهدين، ولاسيما أنَّها تنتهي بتحرير خادم المصباح، وكسر تعويذة الساحر الشرير، فناسبت هذه النهاية أفكار التنوير في التطلُّع إلى الحرية والتغيير.

لقد ساعدت هذه المسرحيات الشعب الإنجليزي على إعادة النظر في انحيازاته، ليقف إلى جانب التنوير، بوصفه شعباً لن يستخدم المصباح لأغراض شريرة، ولن يقدم على حبس أحد داخله، لأن في ذلك إنكاراً للإنسانية والحرية. ومع ذلك الانحياز الجديد، بقي سيد المصباح الأعظم، ومنافسه الساحر الإفريقي، بعيدين وغريبين، يصلحان لتحمل اللوم في مسألة العبودية، ويوفران قناعاً مناسباً للتنديد بتجار العبيد والمستفيدين من هذه التجارة في إنجلترا آنذاك. لقد كانت هذه المسرحيات إحدى العوامل الأساسية التي أسهمت في إثراء الجدل القائم حينها حول تجارة العبيد، فثمة آراء قائمة على أسس اقتصادية واستعمارية تؤكد الحاجة إلى مثل هذه التجارة، وآراء أخرى يدفع بها المفكرون وفلاسفة الأخلاق، وهي تدعو إلى منع هذه التجارة وإنهاء العبودية.

اتخذت القضايا الأخلاقية، التي أثارتها قوة المصباح، منحى آخر في أدب الشمال، حيث ألف الدانماركي الشاب آدم أولينشليغر عام 1805 مسرحية شعرية مقتبسة عن حكاية علاء الدين، تدور حول إشكالية الحدود المسموحة للمعرفة، على الطريقة الفاوستية (نسبة إلى فاوست)، ويلعب فيها علاء الدين دور الطفل الرومانسي الحكيم بالفطرة، أما الساحر فهو نور الدين، الذي لا يتمكن من السيطرة على المصباح سيطرة تامة، لأن أغراضه نابعة من الجشع والأنانية.

يُرفع الستار عن الساحر نور الدين وهو يرتدي عباءةً سوداء طويلة وفوقها وشاح مطرز بالرموز السحرية، ويحاول قراءة رموز هيروغليفية ظاهرة على الرمل أمامه دون جدوى. إنها «أصوات مرئية» كما يدعوها العلّامة الألماني «شلادني»، الذي قدّم لأول مرة أشكالاً هندسية توازي اهتزازات النغمات الموسيقية المختلفة. أما العالم «أورستد» صديق المؤلف الدانماركي، فيقول إنَّ هذه الأشكال المرئية تعكس الأصوات، وتكشف القوى الخفية في الكون، بما في ذلك القوى الكهربائية.

لقد ألهمت هذه الأفكار المؤلف الشاب لتقديم رؤية قوطية لقصة «علاء الدين»، فأصبح المصباح رمزاً للبحث الدائم عن المعرفة، أما الساحر فهو رمز للعجز والوعي المزيف (العِلم دون وعي حقيقي يبقى مجرد أطلال للروح). جمع المؤلف في مسرحيته

بين التجريبية والصوفية، والعقلانية والماورائية، فحوَّل المعرفة التقليدية إلى لغة عضوية تعبِّر عن المادة ذاتها، ويمكن فهمها عبر دراسة كتاب الطبيعة. ويؤدي هذا الدمج في النهاية إلى رتق الفجوة بين الخالق والطبيعة، والمعرفة، والإنسان.

لقد غابت تلك القضايا المعرفية والسياسية عن الأعمال اللاحقة المقتبسة من حكاية «علاء الدين»، ولم يبقَ غير مواضيع العبيد، والثروات التي يمكن أن يحققها مارد المصباح السحري، ويظهر ذلك بوضوح في مسرحية والتر كرين، الفنان من حركة «العمل»، حيث يختتم مشاهد المسرحية بإبراز الساحر الخبيث وهو يبكي حزناً على ضياع فرصته بامتلاك المصباح، أما «علاء الدين» وأميرته، فيسيران في موكب ضخم من العبيد السود والبيض، في أجواء من الرفاهية الأسطورية.

(3)

ألهمت حكاية «علاء الدين» آلاف العروض المختلفة، منذ العرض الموسيقي الأول لأوكيفي، بما في ذلك عدد من أفلام ديزني، وقد يبدو هذا مفهوماً إذا ما أخذنا بعين الاعتبار البيئة الغرائبية التي تدور في أجوائها أحداث القصة، فقد خلق مسرح الأحداث فرصاً متعددةً لتنفيذ المؤثرات على خشبة المسرح، إذ إنَّ الأجواء الشرقية عموماً سمحت لخيال الكُتَّاب بالتحليق دون حدود، ولاسيما مع تقدُّم صناعة المؤثرات الصوتية والمرئية، ودخول بعض العناصر الجديدة في الإضاءة والتصميمات، الأمر الذي سمح بإضافة المزيد من المتعة والسحر على ما يجري فوق الخشبة، وقد استخدم المصممون مصابيح «أرغاند»، التي كانت حديثة آنذاك في إضاءة الخشبة، مع بقاء الجمهور في ظلمة شديدة لشدِّ الانتباه إلى ما يجري في تلك البقعة فقط. كما أضاف المصممون الأسلاك الخفية، التي شدوا بها الممثلين لتمثيل حالة للطيران، واستخدموا المتفجرات البسيطة لتكوين الدخان، وتمويه حالات الاختفاء، وغيرها.

تصاعد الاهتمام بعروض الفرجة تلك إلى حدٍّ كبير مع نهاية القرن، وأصبحت فنَّاً قائماً بذاته يسهم فيه اختصاصيون وتقنيون في عدة مجالات، ومنتجون يسعون إلى جذب أكبر عدد ممكن من الجماهير. ومن بين هؤلاء، كان بولوسي كيرالفي؛ أحد

المنتجين الذين تخصصوا في الأحلام الشرقية، وقد استطاع أن يكون رائداً في الانتاج الجماهيري.

وُلد بولوسي كيرالفي في هنغاريا، عام 1847، وكان والده بائع خردوات، وعملت أمه في حياكة الثياب، وقد تعلم الرقص مع أخيه إمري عندما كانا طفلين، وتحولا إلى محترفين شهيرين لاحقاً، وثمة قصة تقول إنَّ بولوسي تسلل إلى بلغراد مع فرقة جوالة عندما كان في العاشرة من عمره، وكانت بلغراد آنذاك ماتزال تحت الحكم العثماني، وممنوعة على النمساويين، وهناك استطاع أن يقدم عرضاً راقصاً في بلاط أحد الباشوات. ومنذ ذلك اليوم، غدا همه الأكبر أن يُقدم عروضاً شرقية يراها الجميع، بعد أن بهرته الحضارة العثمانية.

ضمَّ الأخوان باقي أشقائهما التسعة، وكوَّنوا فرقة عُرفت بفرقة كيرالفي، وكانوا يؤدون الرقصات الشعبية من روسيا وهنغاريا في العروض المسرحية الشهيرة. أخذت الفرقة بعد ذلك تُقدِّم عروضاً ترفيهية مأخوذة من قصص الكتاب المقدس، وحكايات الأطفال، والأساطير، وقصص جول فيرن العلمية، وكذلك من حكايات ألف ليلة وليلة، فاشتهروا واستقطبوا جمهوراً عريضاً نظراً لحرفيتهم في استخدام المؤثرات المسرحية من إضاءةٍ، وأسلاك، وحلقات، وأبواب مخفية، وغيرها من الحيل الفنية.

قُدِّمت مسرحية «السحر» عام 1879 في مدينة نيويورك، وكانت تحكي قصة صياد فقير يقع في حب أميرة، لكن ساحراً شريراً يعترض طريقه إلى قلب تلك الأميرة، بيد أنه يستطيع في النهاية، بمساعدة طلسم سحري، أن يفوز بها. وقد يبدو هذا نموذجاً مألوفاً، لكنه لم يكن بعنوان «علاء الدين» ولم يحك عن الشرق، لذلك فإن النقاد لم يلتفتوا إلى ذلك العرض، ومن التفت إليه منهم سخر منه، ووجه له نقداً لاذعاً مثلما جاء في مقال أحد النقاد: «حكاية غير محبوكة، ولو أننا غيرنا تسلسل الأحداث، لما أحدث ذلك التغير أيَّ فرق في العرض».

ازدادت طموحات بولوسي مع زيادة شعبيته بين الجمهور، وكان يفتخر أنه يستطيع تنظيم عروض ترفيهية تضم آلاف المؤدين من ممثلين، ومغنين، وراقصين. لم يكن بولوسي يبالغ في ذلك، فقد استطاع في شهر ديسمبر عام 1893 أن يُنظم

عرضاً ضخماً في قاعة أولمبيا اللندنية بعنوان «القسطنطينية» ضمَّ مسرحية أوبرالية، وعرضاً للباليه، ومعرضاً عالمياً، ومدينة ألعاب، وجعل الفرقة الموسيقية على جزيرة صغيرة وسط بحيرة مقابل خشبة المسرح. كما وفَّر نموذجاً كاملاً لقصر توبكابي، بكل محتوياته، ليتسنى للجمهور التعرُّف عليه بعد أن يركبوا مركباً يدور بهم حول مجسم للقرن الذهبي. وأضاف لكل تلك المعالم متحفاً لحكايات «ألف ليلة وليلة» جعله في قاعة تضم ألف عمود وعموداً واحداً، ومسجداً، وسوقاً للعبيد.

لم يخلُ العرض أيضاً من جناح الحريم، الذي كان مقصد الجمهور، وقد أشرفت على إقامة الجناح السيدة موراي كوكسلي، وقامت بأداء أدوار الحريم سيدات من أصول نبيلة، وكلهن من صديقات السيدة موراي (لقد كان ذلك أشبه بعروض ديزني لاند، وربما لم تكن ديزني رائدة في عروضها، فقد كان في الأولمبيا وقتها عرض لقراصنة الكاريبي، وهم يُزايدون على زوجاتهم في سوق النخاسة، قبل أن يظهر هؤلاء في أفلام ديزني بزمن بعيد).

قدَّم كيرالفي عروضاً أخرى من حكايات «ألف ليلة وليلة» تؤكد أنه وفرقته قد اطلعوا على الكتاب، وبحثوا فيه بالتفصيل. وإذا كانت حكاية «علاء الدين» معروفة على نطاق واسع، فإن الفرقة لم تكتفِ بهذه الحكاية، وإنما قدَّمت عروضاً تصوِّر حكايات أخرى أقلَّ شهرة، واستعان كيرالفي بالتماثيل الشمعية التي قدمتها مدام توسو في كثير من هذه العروض. وقد قُدِّمت خلال عرض «القسطنطينية» في الأولمبيا سبع عشرة حكاية من حكايات «ألف ليلة وليلة»، ضمَّت حكاية «الصياد والعفريت»، وحكاية «الخادمة والسمكات المسحورة» من قصة الأمير المسحور، والحكايات التي رواها الدراويش الثلاث، وحكاية الأمير الذي انقلب قرداً فظهر في العرض يلعب الشطرنج مع الملك، وحكاية الحكيم دوبان، لكن لم تبق مع الأسف أيُّ صورة من هذه العروض اليوم، لتخبرنا كيف استطاع مؤلف العرض هيرمان هارت تصوير هذه الحكايات وتقديمها للجمهور. وقد وجدنا بعض الصور الملونة من العصر الفيكتوري توضح مشاهد من بعض تلك الحكايات الأقل شهرة من حكايات «الليالي».

لقد تزامنت عروض كيرالفي في العقود الأخيرة من القرن مع بزوغ فجر السينما، بما تحمله من خيال وحركة، وقد كان أول فيلم سينمائي من إخرج دي دبليو غريفث وسيسيل ديميلي، وعرض ما يشبه المناورات العسكرية.

أتبع كيرالفي عرضه الضخم «القسطنطينية» بعرض آخر لا يقل ضخامةً في موسم أعياد الميلاد، عام 1894، وحمل عنوان «الشرق»، وقد عمل في ذلك العرض ألفان وخمسمئة فنان من بينهم ألف وثلاثمئة راقص، وقبيلة من عبدة الأفاعي رافقهم فيل ضخم. وقد انتهى ذلكِ العرض بأنشودة جماعية تُمجِّد الذهب، تقول كلماتها: «الذهب يحكم الكون، ويدفع الأرض للدوران».

الفصل الثامن عشر

أحلام الآلات

«الأفلام هي فلكلور القرن العشرين».

هين هيكروث، 1950

(1)

كان صانع الأفلام وليام كينيدي لوري ديكسون مساعداً لتوماس أديسون في الفترة الأولى لاختراع آلة الكينتوغراف، وقد قام بالتجربة الأولى لهذه الآلة في مكتب أديسون في مدينة بروكلين، حيث تدور آلة التصوير المعروفة آنذاك حول محور للتحكم في الضوء الواصل إلى داخل علبة التصوير السوداء، التي لقبها بماريا السوداء. كانت تلك الغرفة، التي شهدت ولادة أول آلة لتصوير الصور المتسلسلة، هي الأستوديو الأول في تاريخ صناعة الأفلام، وغرفة الأحلام والسحر التي مهَّدت لصناعة السينما.

كتب ديكسون يصف آلته ذلك اليوم، بقوله:

> «كان مظهر الآلة غريباً بجوانبها المعدنية المغطاة بالقطران، وآلاف المسامير تثبت صفائحها. أما السطح، فكان يشبه شراعاً كبيراً يذكرنا بسفن القراصنة القديمة، أو تلك السفن الطائرة التي تحملها العفاريت، ولاسيما عندما بدأت الآلة تدور حول المحور ببطء، فتعرِّض كل زاوية على حدة لأشعة الشمس، وتطبع انعكاس الأشعة على الورق داخلها».

لا بدَّ أن ديكسون قد اطَّلع على الليالي العربية من خلال ترجمة ريتشارد بيرتون، وما ذِكره للعفاريت في وصفه الآلة إلا دليل على ذلك.

لم يكن المجاز في وصف ديكسون مجرد زخرفة فنية للنص، فسفن القراصنة عالم متحرك يعج بالمغامرة. أما سفن العفاريت الطائرة، فتستدعي رحلات الجن في حكايات «ألف ليلة وليلة»، فها هو الملك سليمان على عرشه تحمله الجن المطيعة والمارقة مثل صخر أو دهنش أو ميمونة في طريقه إلى بلاد بعيدة. لقد أسس ديكسون بهذا المجاز المأخوذ من عالم الخيال لصناعة خيال جديد، إذ يُقدم السحر أمام الكاميرا ليخرج للعالم عبر السينما، وهي أداة عرف ديكسون أنها كانت موجودة بصورة أو أخرى في حكايات «ألف ليلة وليلة»، حيث جميع وسائل الطيران في الحكايات من طائر الرخ، والحصان الطائر، والبساط السحري. وحتى ظهور الجن وأذرعهم، فإنه يقدم في مجمله نوراً افتراضياً وشعوراً بالمتعة والحيوية والحرية. وهكذا، جاءت تلك الوسيلة الجديدة لتمنح المشاهد، بدل القارىء، كلَّ ما سبق وأكثر.

كانت السينما في بداياتها عام 1894، ورغم ذلك استقطبت منذ اللحظة الأولى جماهير واسعة في قاعات سُميت بأسماء شرقية، مثل قاعة الحمراء، وقاعة غرناطة، حيث قام عدد من الرواد بعرض تجاربهم السينمائية البدائية آنذاك، لكنها ظلت محفورة في تاريخ الإعلام الحديث. يؤكد إيان كريستي أنَّ تطوُّر صناعة السينما لم يبدأ من تطوير التصوير الفوتوغرافي فحسب، وإنما كان الأخير جزءاً من تاريخ الفُرجة والدراما والترفيه، إذ بدأت آلة التصوير المتحركة عروضها في الأوساط ذاتها التي كانت تحتضن عروض الترفيه القديمة، كالمهرجانات، والمعارض، والمسارح، وغيرها من أماكن الترفيه، ويظهر هذا الترابط بصورة أوضح فيما نراه اليوم من تزاوج بين مدن الترفيه، والأفلام، والنجوم، والحكايات.

لم تنفصم الصور المتحركة في بداية ظهورها عن المواضيع الخيالية للترفيه المباشر، التي كانت رائجة آنذاك، بل العكس هو الصحيح، فقد منحت الخصائص الجديدة لآلات التصوير المتحركة فرصاً أكبر للتحليق في الخيال والأحلام. ومنذ اللحظة الأولى التي سجلت فيها هذه الآلات صوراً للبشر في العقد الأخير من القرن التاسع

عشر، اتجهت نحو تصوير مشاهد غرائبية مصاحبة لهم، واهتمت أيضاً بالقصص الخرافية التي تُقدم الغرباء وسحرهم، وكانت حكايات «ألف ليلة وليلة» جزءاً من هذا الاهتمام، فظهر البساط السحري وطائر الرخ العملاق في أوائل الأفلام التي قدمتها هذه الآلات.

يربط المؤرخ السينمائي فيليبي ألان ميكود بين آلة تصوير الأفلام المتحركة ومفهوم البساط السحري، بقوله: «يمكن أن نرى البساط السحري وسيلة لتحريك الأسطح». وهذه السطوح المتحركة تنتج علاقة خاصة مع السرد، فلو نظرت إلى البساط بعين المسافر، وتخليت عن النظرة السلطوية التي يمنحها جلوسك فوقه، لوجدت أن سطحه يكشف أمامك القصة كما تفعل السينما، إذ إن سمات «التمدد والدوران» لها مفعول الطفو والطيران، وهو ما تقدمه الأفلام السينمائية.

لقد استطاعت السينما في بداياتها أن تخلق، بأشكال متعددة، سحرها الخاص، وتُظهره أمام المشاهد المأخوذ بهذه الصور المتحركة، التي تخرج من آلة ديكسون وأديسون، فتحيله مباشرة إلى عالم الأرواح والجن، إذ كانت الآلة تقدم أشكالاً حية تتنفس وتتحرك، لكنها زائلة ولا يمكن مسها. وهكذا، تمكن هذا الوسيط من منح المشاهد مساحة خارج الزمان يعيش فيها مع الأشكال المتحركة في الضوء المنبعث من الآلة.

لقد جرى تسجيل أول فيلم صنع بآلة الصور المتحركة عام 1894 في مكتبة الكونغرس، ويصور هذا الفيلم رجلاً يعطس لمدة ثانية واحدة، ويعلق المؤرخ ميكود على هذا الفيلم بقوله: «يسجل هذا الفيلم عبر عطسة الرجل التقاط صورة حية للجسد، حيث تتحرر الطاقة عبر الجسد إلى ما هو أبعد». وقد نفَّذ هذه العطسة التاريخية الممثل فريدريك أوت باستخدام الفلفل.

استمر ديكسون بعد هذا الانجاز في إجراء المزيد من التجارب على آلته، وأخذ يصور العروض المختلفة التي يُقدمها فنانون مميزون في أثناء تأديتهم حركات بهلوانية تتخطى حدود القدرات البشرية العادية، فصور المهرجين ولاعبي السيرك، والراقصين البارعين الذين يبدون محلقين خلال تأدية رقصاتهم. كما صوَّر في أحد أفلامه أحد

المهرجين، ويسمى الشيخ حاج طاهر، وهو يجر عربته، وقد ظهر في نسخة العرض، ومازالت موجودة حتى الآن، وكأنه يحلّق في الهواء.

زار استديو ديكسون المتنقل عدد من أعضاء سيرك «بافلو بيل»، الذين حضروا ليتم تصويرهم وهم يؤدون عروضهم عام 1894، فكانت حصيلة التصوير مجموعة من الأفلام الرائعة، لعلَّ أجملها ما يصور طقوس الهنود الحمر، وهم يؤدون رقصة الحرب، ورقصة الشبح، حيث تُظهر الأفلام أفراداً من قبائل الهنود الحمر بزينتهم التقليدية من ريش النسور، بعد أربع سنوات فقط من معركة «الركبة الجريحة»، التي بدأت قبائل الهنود تختفي بعدها، ويختفي معها تراثها الثقافي والإنساني. لقد خلَّدت آلة ديكسون الساكنة طقوساً كان الغرض منها استدعاء الأرواح لمساعدة الهنود في محنتهم، فبقوا أحياء حتى الآن، متجاوزين حاجز الزمن.

يقابل خلود الهنود الحمر في هذه الأفلام زوالهم المعلن واندثار إرثهم، وبينما يقفون أمام الكاميرا بأجسادهم، كانت أرواحهم حبيسة وبعيدة، وهو الموقف الذي يفرضه وجود المصور على مسافة من موضوع التصوير، فالهنود في هذا الفيلم يقدمون رقصة متكررة من أجل الحرية في هذا المكان المحدود. وتمثل هذه المفارقة الواضحة، التي يفجرها وجودهم، موضوع فيلم ديكسون، وهي تجد صداها في ظرفهم التاريخي. وسيظل هذا الحوار المتبادل بين الحرية وما يعيقها -بعد ذلك- موجوداً في صناعة الأفلام، ودافعاً خفياً للرحلات الخيالية. تلعب السينما دائماً على نقاط الحركة والحرية والهروب، فتضع أبطالها في السجون والكهوف، ثم تقدم لنا حكاية هروبهم. لقد كان الهنود الحمر يجوبون البراري والجبال الأمريكية في حرية تامة، وحُوصروا بعد هزيمتهم داخل محميات لا يمكنهم تخطيها، وقد شكَّل هذا النموذج الذي يُمثل التوتر بين الفضاء المفتوح والمحمية المغلقة النظرة العامة التي استخدمها الغرب لتأطير الشرق في العروض الترفيهية، من عرض «الاختطاف» لموزارت، حتى الأفلام الاستشراقية كفيلم «الشيخ» 1921، وفيلم «لص بغداد» 1924، وصولاً إلى فيلم «لورنس العرب» 1962. وفي كل هذه الأفلام، ظلَّت الصحراء والحريم قطبين متعاكسين لتطوير الحبكة الدرامية باتجاه أحلام الهروب إلى الحرية. وبينما كان

أديسون وديكسون يعملان على الأفلام في بروكلين، أنتج جورج ميلييه، وأليس غاي بلاش في باريس، وروبرت بول في برايتون، الأساطير والقصص الخرافية، وطوروا السينما في عروض عُرفت بأفلام الخدع، بالإضافة إلى عروض الدمى وخيال الظل.

كان ميلييه ساحراً مشهوراً بألعاب الخفة، وقد تعلَّمها في مسرح الساحر الشهير روبرت هوديني، وسمحت له هذه المهارة أن يطور خدعاً كثيرة، كخدعة الاختفاء، وقطع الرؤوس، وتقسيم الجسد إلى نصفين، بمساعدة زوجته جين ديل، التي كانت تتقن كلَّ هذه الخدع. ابتكر ميلييه عدة طرق للتحليق على المسرح، فقدَّم مع زوجته عدداً من العروض الخيالية الشيقة، التي تراوحت بين قصص الخيال العلمي وأدب الخرافة. كان ميلييه انتقائياً في منهجة، لا يتوانى عن خلط القديم بالحديث في عروضه وأفلامه، ليقدِّم مادة مبهرة في النهاية، على طريقة معاصره؛ مؤلف قصص الخيال العلمي جول فيرن. وقد صمم حافلة طائرة لتطير من شارينتون إلى القطب الشمالي، جعل لها رأس طائر الغريفن الأسطوري، وسارت على عجلات صغيرة. أما فيلمه الذي قدَّمه مع نهاية القرن التاسع عشر، فقد ظهر على ملصق إعلاني كبير زيَّن معظم المباني العامة في باريس، وصوَّر الملصق الكرة الأرضية، وعدد من الحوريات العاريات يجررنها، تحت عنوان الفيلم اللافت: «العالم بين يديك»، واستخدم الحافلة التي صممها داعياً إلى الطيران بها حول العالم. ولا يخفى على أحد تشابه وظيفة الحوريات في الملصق مع وظيفة الجن في حكايات «ألف ليلة وليلة»، الذين نقلوا سليمان والحسن البصري على ظهورهم وأكتافهم من مكان إلى آخر.

كان الشرق، بكلِّ ما فيه، بيئة مناسبةً صوَّرها ميلييه في عدد من أفلامه ما بين عامي 1896 و1910، ومنها فيلم «ذو اللحية الزرقاء»، وفيلم «الكوفرياس، زعيم السحرة»، وفيلم «قصر ألف ليلة وليلة»، وفيلم «السيَّاف التركي الرهيب، 1905» وفيلم «لو كُنتُ ملكاً».

لم يكن ميلييه صانع الأفلام الوحيد الذي انجذب إلى القصص الخيالية، فقد وجدت هذه الوسيلة الإعلامية في نوع القصص هذا وسطاً مناسباً جداً لتترعرع فيه وتتطور، منذ القرن الثامن عشر فصاعداً، مثلما كان أمر القناع الشرقي. وامتد هذا التوجه

بتصوير القصص الخيالية في الأفلام إلى المخرجين الأوائل مثل فريتز لانغ في برلين، الذي قدم عدداً من الأفلام، من بينها ثلاثيته الشهيرة «القدر، 1921»، التي قدَّم فيها تحفة فنية شرقية، بما حوته من ملابس استعارها من متحف «هينرخ أملوف» في هامبرغ. كما ظهرت في فيلمه قطع السجاد الفارسي الثمين والأحجار الكريمة والمجوهرات، التي كانت تشع تحت الإضاءة إشعاعاً سحرياً في قاعة فايمار، التي عُرض فيها الفيلم.

أما إنجلترا، فقد قدَّم فيها روبرت بول (1869-1943) عروضه عام 1896، في قاعة «الحمراء» للأفلام، الواقعة في ميدان ليستر، مستخدماً مسلاطاً جديداً ابتكره بنفسه، وقد كان روبرت بول أول من صور رحلة طيران على البساط السحري في الأفلام، أتبعها بمزيد من الخدع السينمائية لاحقاً عام 1901، حيث برع في تقديم حيل كاختفاء الشخصيات وسط غيمة من الدخان، والتحول من شكل إلى آخر، بالإضافة إلى التحليق. وقد خصص صفحتين من كُتيِّب الإعلان الترويجي لأحد أفلامه كي يتحدث عن «السيف السحري»، الذي صوره في ذلك الفيلم، موضحاً أنه صُوِّر في ثلاثة مشاهد مليئة بالخدع السينمائية الجميلة.

ومثلما جاء في أفلام ميلييه، كانت حكاية الفيلم مليئة بالسحر والغرابة والمجون، في أجواء من التقلبات الساخرة؛ فهي تحكي قصة عاشقين، ومنافس حسود، وساحرة شريرة تطير على عصا، إذ يختطف الغول العروس في ليلة الزفاف، ويفر بها إلى كهف الساحرة الشريرة حيث لا يستطيع الشاب الوصول إليها، ولكن جنية طيبة تظهر في اللحظة الأخيرة، وتهدي الشاب سيفاً سحرياً ليتغلب به على خصومه، فيسارع الشاب إلى البحث عن فتاته، ويلقى في طريقه الكثير من المخاطر إلى أن يصل إلى الساحرة التي تحتجزها، غير أن الساحرة تتحول إلى صورة مطابقة لفتاته، فيحار في أمره، ولا يتمكن من التعرُّف إلى فتاته الحقيقية، غير أنه يتمكن من إزالة ذلك السحر بفضل سيفه السحري، الذي يلوح به كما لو أنه عصاً سحرية، وعندما يلتقي البطلان أخيراً ويتعانقان، يسقط السيف من يدِ الشاب لتلتقطه الساحرة على الفور، لكنَّ الجنية الطيبة تظهر من جديد في الوقت المناسب، وتختطف السيف من يد الساحرة وتحولها

إلى بساط. والمضحك في الأمر أن البساط كان طويلاً ورقيقاً في هذا الفيلم، ليَسهُل طيُّه على الشاشة، لكنه في النهاية أدى الغرض المطلوب منه، فقد صعد العاشقان على ظهره، وبعد برهة حلّق بهما إلى الأعلى، فغابا عن المشهد.

تحدث هذه الخلطة العجيبة من الحيل والخدع تأثيراً كوميدياً مثلما الأمر في قصص الأطفال، كقصة «البيت الذي بناه جاك»؛ نمو العشب)، لكنه يحيلنا كذلك إلى مخزون الحيل في العروض الصامتة، والمسرحيات الهزلية. ومع ذلك، نصل في النهاية إلى نقطة الابتكار في هذه الوسيلة الجديدة، فالسينما لا تحتاج إلى الآلة الطائرة أو المنطاد لتُصوِّر حالة الطيران مثلما كانت الحال في عروض الترفيه أواخر القرن الثامن عشر. وفي المشهد الأخير من الفيلم، يهبط العاشقان لينضما إلى الأصدقاء والجنيات الطيبات، ويحتفلوا جميعاً بجمع شملهم. لقد كان بول استشراقياً إلى حدٍّ بعيد عندما استبدل العصا السحرية بالبساط الطائر، إذ يُظهر المشهد الأخير من فيلم «السيف السحري»، ببراعة، اختلاف الفيلم عن العروض المسرحية التي قام بها سابقوه. لقد كان يُعلن في هذا المشهد اختفاء الآلة تماماً، واستبدالها بالسينما، التي غدت وسيلة الطيران السحرية.

يُقدم لانغ في فيلمه «القدر» ثلاث مغامرات شيِّقة في ثلاثة مواقع شرقية تقليدية هي: فارس، والبندقية، والصين، متتبعاً في ذلك أسلوب «ألف ليلة وليلة»، ويبدو أنه صوَّر بعض مشاهد فيلمه في شمال إفريقيا وتركيا، بما في ذلك بعض المشاهد الوثائقية لرقصة الدوران لدى دراويش المولوية. وهكذا، يكون لانغ قد سبق بازوليني في استخدامه الشرق الأوسط المعاصر لتقديم حكايات من «ألف ليلة وليلة».

كتب لانغ نصَّ الفيلم بالتعاون مع زوجته ثِيا فون هاربو، حيث قدَّم قصة حب جميلة تنتهي بالموت، وقد لعب الممثل برنارد غوتزك دوراً بارعاً في هذا الفيلم. وعلى الرغم من أنَّ القصة الأخيرة في الفيلم، التي تدور أحداثها في الصين، كانت كوميدية نوعاً ما، فإنَّ مجمل الفيلم يعكس بعمق وشاعرية مشاعر البطلين العاشقين الجيَّاشة، فيظل بذلك مخلصاً لروح حكايات «ألف ليلة وليلة». كما قدَّم لانغ في هذا الفيلم مجموعة من الخدع السينمائية الذكية، التي تركت أثرها على الفيلم، مثل خدعة

الاختفاء، واختراق الجدران، وتقليص حجم الأشخاص أو تكبيرهم لإيضاح التناقض واختلاف المقاييس، وأخيراً مشهد الطيران على بساط سحري، حيث استدعى الساحر عبر إحدى تعاويذه بساطاً شرقياً سحرياً ركبه مع اثنين من مساعديه، ليطوف بهم فوق بلاد الصين، ثم يهبط بهم في بلاط الإمبراطور.

كان دوغلاس فيربانكس في برلين عام 1921، وشاهد أفلام لانغ وتورزانسكي المقتبسة من حكايات «ألف ليلة وليلة»، واشترى حقوق الملكية لفيلم لانغ كي يتمكن من دراسة التقنيات التي استخدمها في مشاهد فيلمه، ولا بد أنه دُهش كثيراً آنذاك من مشاهد البساط الطائر وغيرها، وربما شعر نجم هوليود بالغيرة من عمل لانغ، وأراد أن يصنع شيئاً مماثلاً.

2- لصُّ بغداد (1924)

يلعب دوغلاس فيربانكس دور البطل أحمد؛ لص بغداد، متأثراً بأدواره السابقة، التي مثل فيها شخصية «زورو» و«روبن هود»، فنراه يتجول في الفيلم داخل بغداد بكثير من الخيلاء والعجرفة، لكنه يشبه هنا «علاء الدين» في فقره وشغفه بالأميرة ما إن تقع عليها عيناه. وثمة أيضاً الكنز الضخم الذي يمتلكه اللصوص الأربعون، ويسعى أحمد إلى الحصول عليه، في تذكير واضح بحكاية «الأمير أحمد والجنية بري بانو»، وهنا يبدو فيربانكس أمريكياً حالماً يسعى إلى الجمع بين الثروة والفتاة الجميلة معاً. وسرعان ما تبدأ الأحداث في الفيلم بوجود أحمد في زقاق، يرقب حاوياً وهو يُخرج حبلاً مشدوداً من إحدى السلال، دون أن يلمسه، وبمجرد العزف على مزماره. ويتمكن الحاوي بهذا العزف من ترقيص أحد أفاعي الكوبرا أمامه، وإخراج الحبل منتصباً، وهو حبل سحري «جُدل من شعر الساحرات في بلاد الجن». يُدهش أحمد من هذا الحبل، ويقرر الاستيلاء عليه، وما إن ينادي المؤذن للصلاة، وينفضّ الناس من حول الحاوي، حتى يسارع إلى سرقة الحبل. يَستخدم أحمد الحبل في تسلقه للوصول إلى أيِّ مكان يريده، والمكان الوحيد الذي كان يشغل باله هو غرفة نوم الأميرة، لذلك فإنه ينصب حبله أمام أسوار القصر المحروسة، ويتسلق الحبل فيصل

أولاً إلى شرفة الخباز، حيث يجد بعض الفطائر الساخنة، ثم يكمل طريقه إلى شرفة الأميرة ليلتقيها. يظهر في المشهد الأخير في الفيلم إمبراطور المغول وقد اختطف الأميرة، لكن اللصّ أحمد يظهر مرتدياً عباءة التخفي، وعندما يقترب من الأميرة يخفيها تحت عباءته ويهربان سوياً إلى حيث ينتظرهما البساط السحري فيطيران معاً، ثم ينزعان عنهما العباءة فيظهران في المشهد وهما يحلقان عالياً، ومن خلفهما يسطع قمر ضخم ينير مدينة بغداد، التي تظهر في خلفية المشهد. وقد أصبح هذا المشهد فيما بعد، بما يحويه من صورة البساط الطائر والقمر الضخم ومدينة بغداد، رمزاً من الرموز التي استخدمتها السينما كثيراً للإشارة إلى حكايات «ألف ليلة وليلة».

أخرج فيلم «لص بغداد» راؤول والش، لكن فيربانكس وزوجته ماري بيكفورد كانا وراء النكهة الرومانسية الفكاهية التي ميَّزت الفيلم، وقد أثريا هوليود خلال سنواتها الأولى. كان فيلم «لص بغداد» أكثر الأفلام طموحاً وتكلفة في ذلك الوقت، إذ كانت مدة عرضه مئة وأربعين دقيقة. ومع أن النقاد رحبوا بالفيلم ترحيباً شديداً، فإنه لم ينجح في شُباك التذاكر. استعار فيربانكس أسلوب المدرسة التعبيرية الأوروبية من لانغ، لكنه أضاف لمساته الهوليودية إلى الفيلم، لإرضاء ذوق الجمهور، فكان الفيلم بعيداً عن أجواء الحزن القوطية التي سادت فيلم لانغ. كما جرى تصوير الفيلم على خلفية مرسومة مع استخدام الإضاءة القوية في مشاهد اتسمت بالمبالغة. أما الأزياء، فقد صممها وليام كاميرون مينزيز وميتشيل ليزن لتمثل شرقاً متخيلاً، دون النظر إلى عمقها التاريخي، ومدى مصداقيتها، والمواد المصنوعة منها. وينطبق ذلك أيضاً على باقي الأدوات المستخدمة في الفيلم، فعلى سبيل المثال، صُنعت إحدى جرار علي بابا حيث اختبأ «طير الشَّر»؛ أحد العناصر الفكاهية في الفيلم، من ورق مقوى مُسطح، وظلَّ البطل يحركها أمامه وكأنه يهرب بها. أما التصميم الداخلي للقصر، فكان عنواناً للبهرجة العبثية، وصورة للمبالغة السخيفة. وبالنسبة إلى أزياء الأميرة ومرافقيها، فقد عَمل على تصميمها خليط من الفنانين والمصممين، مثل: إدموند دولاك، وباكست، وبول بواريت، وإلسا شيبارلي، التي أخذت بعض الملابس من عرضها الخاص للملابس الشرقية، الذي قدمته عام 1911، تحت عنوان «الليلة

الثانية بعد الألف»، وقد كانت الأميرة وجميع حاشيتها يرتدون سراويل الحريم الواسعة، وطبقات من الملابس اللامعة، بالإضافة إلى العمائم المزينة بالريش وحبال اللؤلؤ الطويلة.

قدَّم مشهد غرفة النوم الأميرة موضوعاً للإغراء، فقد ظهرت نائمة على سريرها، تحجبها ستائر حريرية منسدلة، وحولها الجواري بثياب النوم الرقيقة، وعندما تستفيق على مشهد اللص في غرفتها تؤرجح قدميها في الهواء مداعبة الأستار، وكأنها سيدة صُنعت من ألوان قوس قزح لا امرأة من لحم ودم، وقد كانت الممثلة جولين جونستون، التي لعبت دور الأميرة طويلة جداً مقارنة بالممثل فيربانكس، فظهرت وكأنها شجرة صفصاف متهدلة الأوراق وسط كلِّ تلك الأستار والأقمشة.

لقد عَرض صناع هذا الفيلم منتجهم بمتعة وفخر، فكان الفيلم محاكاة للحكاية الشرقية، وصنعةً من الفكاهة والجمال فحسب، ولم يحاول أن يفتح نافذة يُطل منها المشاهد على العالم، واكتفى بكونه مركبة آلية تُقدم الخدع السينمائية والغواية والوهم، الذي يَعرف أنه وهم ولا يعتذر عن ذلك. ولتحقيق هذه الغاية دُهنت الأرضية باللون الأسود، ولُمعت لتسمح بانعكاس الضوء عليها، مما خلق وهماً تتجاوز درجته الحقيقة. أما مجسم مدينة بغداد، فقد طُلي بلون أفتح عند القاعدة، لتبدو المدينة وكأنها تطفو، ويظهر في سمائها البساط السحري، الذي كان عبارة عن لوح ضخم من الصفيح غُطي بسجادة شرقية، ثم عُلِّق في سقف غرفة التصوير. لقد تمتع هذا المُنتج بكل التقنيات التي كانت متاحة وقتها، فوصل إلى مرحلة متقدمة من تصوير الخيال، وهي مرحلة لم يحلم بها ميلييه أو بول عندما قدما أفلامهما. لقد مكَّنت هذه التقنيات الأولى الآلات من صياغة الأحلام.

وبعيداً عن الجوانب الجمالية والتقنية في الفيلم، فإن هذا الفيلم استشراقي بامتياز، فقد اتخذ مدينة معروفة جغرافياً وثقافياً موقعاً لتصوير أحداثه الخيالية، دون أن يأبه باستكشاف تاريخ هذا الموقع أو تاريخ الحكايات التي يقدمها. كما أنَّ الفيلم يؤنث الشرق الأوسط، ويرى فيه حلماً إيروسياً يسعى البطل الممتلىء فحولة إلى امتلاكه، وقد يبدو من باب السخرية أن البطل فيربانكس لا تظهر عليه أيٌّ من علامات الفحولة

التقليدية في هذا الفيلم، بل على العكس، فقد كان بخفته وقفزاته وصدره الأملس العاري، بالإضافة إلى سراويل الحريم التي كان يرتديها، أشبه ما يكون بشخصية مختلطة الجنس. وفوق كلِّ ذلك، كان المشهد الأخير في الفيلم مشهداً استشراقياً واضحاً يرسم الأحلام الاستعمارية بدقة، حيث يعود البطل على رأس جيش ضخم إلى بغداد لتخليصها من الإمبراطور الطاغية.

لقد شاهدت هذا الفيلم عام 2004، خلال فترة الحرب على العراق، وشعرت حينها بمشاعر مختلطة، ولاسيما تجاه المشهد الأخير، الذي يمثل دخول اللص إلى بغداد، وقد وجدت في هذا المشهد نبوءة مبكرة للأحلام الغربية بالتوسع في منطقة الشرق الأوسط على مستوى الأمم. ومع ذلك، يمكن أن ننظر إلى الفيلم من زاوية مختلفة أكثر إيجابية، فهو يقدم حكاية عن الصعود من حالة الفقر إلى عالم الثراء من وجهة نظر هوليود، عبر استخدام الثقافة الشرقية، وفي هذه الحالة يتماهى الجمهور الغربي مع أصحاب هذه الثقافة؛ أي العرب والمسلمين.

لقد ألهم حبُّ الأميرة بطل الفيلم كل الأعمال المثالية البطولية التي قام بها، بعد أن أرسله الملك في رحلة المخاطر ليكسب قلب الأميرة، فتحول من لص تافه إلى بطل مثالي حيث يقول: «لقد مات الشر في قلبي». وفي طريقه إلى المثالية، يواجه البطل عناصر الطبيعة الأربعة، الأرض، والهواء، والنار، والماء، مثلما حدث مع البطل «تامينو» في قصة «الناي السحري»، حيث واجه الرجل العجوز في بحر الظلمات، وتحول إلى عنكبوت ضخم يحتل مساحة الشاشة. ويُنفذ المخرج هذا المشهد بضخ غمامة من الحبر بالتصوير البطيء، أما الهواء فقد تغلب على صعوباته بالعودة إلى بغداد على ظهر حصان أبيض مجنح، بعد أن حصل على طلاسمه، التي يحتاجها، بما فيها عباءة الإخفاء، والبساط السحري، وعلبة من مسحوق سحري يمكنه من استدعاء جيش من الأرواح للقتال إلى جانبه.

ظهر مفهوم العالم العربي إلى جانب الأمم الشرقية الأخرى في الفيلم من خلال شخصية الأمير المغولي وجاسوسته في القصر، التي جسَّدت دورها آنا ماي وونغ، وقد صنعت مجدها في هوليود بعد هذا الدور، وقدَّم كلاهما الشر الشرقي ببراعة حتى

إنهما ماراسا بعض الشعوذة في الفيلم باستخدام البلورة السحرية. أما الأمير المغولي، فقد مثَّل دوره الممثل الياباني الماهر سوجين، الذي كان تعبيرياً لامعاً في مرحلة السينما الصامتة، كما لعب أيضاً دور الساحر الإفريقي في قصة علاء الدين، واستطاع بخبرته في تعابير الوجه والعينين أن يقدِّم دوراً مميزاً في الاحتيال على الأميرة لسلب أموالها.

لم يكن الجمهور الأمريكي في عشرينيات القرن العشرين يخشى من الشرق الأوسط، بل تسلطت مخاوفه على الشرق الأدنى، فقد كان الصينيون آنذاك يحملون وصمة التخلف والوحشية والهمجية، وظلت هذه الصورة ملازمة للإنتاج الإعلامي، الذي كان يصفهم بالخطر الأصفر، ونتجت عن ذلك عنصرية مقيتة تجاه العمَّال الصينيين في الولايات المتحدة، ولاسيما في كاليفورنيا، كما بيَّنت ماكسين كينغستون في روايتها «رجال الصين، 1980». لم يظهر العرب في بداية صناعة السينما في أدوار البطولة، بل كان وجودهم هامشياً في معظم الحالات، ويعلق المخرج السينمائي جون إيسيل على ذلك بقوله: «لم يتماهَ الجمهور الأمريكي مع العرب في السينما بوصفهم أبطالاً وبطلات، ولم يكونوا مواضيع للحب في تلك الأفلام، بل رأى فيهم خصوماً أو ما يشبه (العدو الخفي). في المقابل، كان الهنود هم العدو الواضح في أفلام الغرب الأمريكي»، ومع الوقت، أصبح هذا العدو موضوعاً للتعاطف في هوليود. ويُدرج إيسيل عدداً من الأفلام التي قدَّمت صورة العربي الشرير، مثل فيلم جون فورد «الكتيبة الضائعة، 1934»، وصولاً إلى «البحث عن الفُلك المفقود»، الذي أخرجه ستيفن سبيلبيرغ عام 1981. يقارن إيسيل كذلك بين رفض الآخر العربي وإنكاره في أفلام هوليود، وظهور الهنود؛ سكان أمريكا الأصليين، في أدوار بطولية مختلفة في عدد من أفلام الغرب الأمريكي.

كان أحمد عبدالله شريكاً لفيربانكس في كتابة نص فيلم «لص بغداد»، ومع ذلك لم يظهر إلا في عدد قليل من المناسبات والنقاشات حول الفيلم، على الرغم من أنَّ قصة حياته التي كتبها في مذكراته –وكان عنوانها «قطة بتسع أرواح، 1933»– تحمل من الأحداث الغريبة ما يؤهلها لتكون إحدى حكايات ألف ليلة وليلة. وُلد أحمد عبد الله عام 1881 لأب روسي من الروم الأرثوذكس، له صلة قرابة بالقيصر نيكولاس

الثاني، أما أمه فكانت ابنة أمير كابول، وقد حاولت الأم قتل الأب بالسم انتقاماً منه على خيانته لها عدة مرات، وبعد ذلك أخذت الأم ابنها وعادت إلى كابول حيث والدها، الذي قام على رعاية الطفل، وغيَّر اسمه إلى نادر خان الإدريسي الدرَّاني، وهو اسم عائلة والدته، ثم اعتنق الطفل الإسلام. تعلَّم عبد الله في أرقى المدارس والجامعات البريطانية، وأصبح ضابطاً في الجيش البريطاني، وحارب مع جيوش أخرى كذلك في عدد من المعارك في الشرق الأوسط والأدنى، ثم ترك الجيش لاحقاً بعد أن وصل إلى رتبة نقيب، وهاجر إلى الولايات المتحدة، ليتخذ من الكتابة الأدبية مهنة له.

لم تكن الثقافة التي أنتجت حكايات «ألف ليلة وليلة» غريبة على عبد الله البتة، بل العكس هو الصحيح، وقد أراد أن يعكسها في كتاباته بكامل بهائها وثرائها، فترجم مجموعة من القصائد لشعراء من وسط آسيا، حيث تتقاطع ثقافة السكّان هناك بوضوح مع ثقافة شعوب الشرق الأوسط، وحيث يوجد أشهر صانعي البُسط أيضاً. تخلل مسيرة عبدالله الأدبية مزيد من العناوين المثيرة والجريئة لقصص تحكي عن الشرق، ومنها قصة ترشحت لنيل جائزة الأوسكار، وكان عنوان الفيلم الذي قُدِّم عنها: «حياة بنغال لانسر، 1935»، وقد كان عبدالله كاتباً محترفاً في قصص المغامرات على غرار جي هينتي، وأنتوني هوب، وجون باكان، لذلك فلا بد من نقد جادٍ لأعماله، ولاسيما نصه «لص بغداد»، الذي تفوَّق فيه حتى على ريتشارد بيرتون في رسم صورة خيالية للشرق، لعلها استندت إلى ذكرياته من زمن الطفولة، حيث البيئة التي نشأ فيها في كابول وما حولها، رفقةَ سكان ذلك المكان من ناسجي البُسط. وهكذا، تُصبح أعمال عبدالله دليلاً واضحاً يؤكد مقولة أميت شودوري: «لم تكن حداثة الشرق صنيعة الأوربين فقط، ذلك أن الشرقيين أنفسهم أسهموا في صناعته».

لقد بث فيلم «لص بغداد» الروح في البساط السحري من جديد، فجاء مختلفاً عن ذلك الموجود في حكايات «ألف ليلة وليلة»، الذي ظهر في الأفلام القصيرة المقدمة قبل «لص بغداد». يرصد المشهد الأخير في الفيلم البطل المنتصر رفقةَ الأميرة، وهما على ظهر البساط السحري يحلقان مبتعديْن عن بغداد. وبينما يقف البطل فاتحاً ذراعيه للمستقبل، تجلس الأميرة محدقة في البعيد، وهما يبتعدان دون أن يكون معهما

أي متاع سوى البساط الذي يطيران عليه، لكن البطلين لا يبدوان متعانقين في هذا المشهد، بل إنَّ كلاً منهما يحلم بالمستقبل بمفرده، رغم الطاقة الإيروسية الواضحة التي يولدها البساط الطائر. لا بد أن نتذكر أيضاً أنَّ هذا الفيلم يقدم بطله في النهاية زاهداً بالثروة والجاه، وقد خلَّف كل ذلك وراءه في بغداد، إضافة إلى السلطة والمنصب، فهو يسعى إذاً إلى حياة خاصة يحدد ملامحها بنفسه، بعيداً عن الانشغال بما هو عام، في تعزيز واضح من جانب صنَّاع الفيلم للرغبات الفردية والسعي لتحقيقها. أما الوسيلة لذلك، فهي هذا العالم المتحرك الذي يطيران فوقه، إنه البساط الذي يستخدمه البدوي لنومه وطعامه وسكنه، وينقله معه في حلِّه وترحاله، ولا شكَّ أنَّ أسلوب الحياة المرتحلة وغير المستقرة قد برز من جديد في القرنين العشرين والحادي والعشرين، بسبب الحروب والصراعات والكوارث الطبيعية، التي أجبرت ملايين البشر على الترحال الدائم، بصورة لم يشهدها التاريخ من قبل.

لقد أسست مرحلة السينما الصامتة أسلوباً مجازياً خاصاً لتصوير الشرق استندت إليه الأفلام الأخرى، التي تلت تلك المرحلة، ومنها أفلام أعادت إنتاج «لص بغداد» من جديد، مع بعض التغييرات في حبكة القصة وشخصياتها، مثل الفيلم الخيالي المبهر، الذي أنتجه ألكسندر كوردا عام 1940، وأخرجه بالتعاون مع كاميرون مينزيز ومايكل باول وآخرين، مبقين على خيوط الحكاية الرئيسية في الفيلم السابق، لكنهم أضافوا كثيراً من المؤثرات التقنية، وطوَّروا بعض التعقيد في حبكة القصة. وقد فاز الفيلم بعدد من جوائز الأوسكار عن المؤثرات الخاصة، والتصميم الفني، والتصوير السينمائي. لعب دور البطل الممثل الهندي الطفل؛ سابو، وكان اسمه في الفيلم «أبو»، فكان في ذلك الدور طفلاً مشاغباً يمتطي البساط السحري، ويعبث في أجواء بغداد، إلى أن يحوله الساحر الشرير «جعفر» إلى كلب. ولعب دور جعفر الممثل كونراد فيديت. أما الجني خادم المصباح، فقد لعب دوره ببراعة الممثل الأسود ريكس إنغرام، الذي صوَّره الفيلم ضخماً جداً إلى درجة أنَّ الصبي الصغير «أبو» يستطيع أن يركب على أذنه.

لم يختلف حظ فيلم «لص بغداد» بنسخته عام 1940 عن حظ سابقه، إذ لم يلقَ

قبولاً لدى جمهور السينما آنذاك، ومع ذلك فقد ظلَّ هذان الفيلمان نموذجين قياسيين للسينما الاستشراقية، التي أسقطت أفكار السحر على صورة الشرق المُشتهى والمرغوب.

ظلَّ الشرق والشرقيون موضوعاً أثيراً لدى السينمائيين المغامرين والمبدعين، أمثال راي هاريهوسين، المُبدع الأسطوري، الذي ابتكر شخصية الغوريلا العملاقة «كنج كونج»، فقد غرف هذا المخرج من معين حكايات «ألف ليلة وليلة» الذي لا ينضب، وأخرج سلسلة من أفلام المغامرات عن سندباد، فكان أولها «الرحلة السابعة للسندباد، 1958»، ثم تلا ذلك فيلم «الرحلة الذهبية للسندباد، 1974»، وأخيراً «السندباد وعين النمر، 1977». وقد كان يخطط لإخراج فيلم آخر من السلسلة ذاتها، بعنوان «السندباد يذهب إلى المريخ».

يقول أحمد عبد الله مخاطباً الحصان السحري في النص الذي كتبه لفيلم «لص بغداد» الأول:

«عندما يحدث المستحيل فهو يحدث، ويمكن لصخرة أن تسبح في الماء أمام عين الرائي. يمكن لقردٍ أن يغني قصائد حبٍّ من كشمير على مسمع منّا. الأغبياء والحمقى والقطط ورجال العلم فقط ينكرون ما تراه أعينهم وتسمعه آذانهم... أنا كما تعرف حصان الخيال المجنَّح».

تقدم حكايات «ألف ليلة وليلة» خيولاً سحرية كثيرة لأبطالها وبطلاتها، تنقلهم إلى النجوم لو أرادوا، دون أن تُقحم تفسيراً للمجاز كما فعل «لص بغداد»، لكن بعض صانعي الأفلام رأوا في الآلات المسحورة ذاتاً متغيرة. وهكذا، افتتحت لوتي رينغر فيلمها «مغامرات الأمير أحمد» بمشهد حصان أبنوسي مسحور، يسيطر عليه ساحر أجنبي شرير.

الحكاية الثالثة عشرة

الحكماء أصحاب الطاووس والبوق والفَرَس

يحكى أنه كان في قديم الزمان ملك عظيم ذو خطر جسيم، وكان له ثلاث بنات مثل الدرر السافرة، والرياض الزاهرة، وولدٌ ذكر كأنه القمر، وبينما هو جالس على كرسي مملكته يوماً دخل عليه ثلاثة من الحكماء، مع أحدهم طاووس من ذهب، ومع الثاني بوق من نحاس، ومع الثالث فرس من عاج وأبنوس، فقال لهم الملك: ما هذه الأشياء؟ وما منافعها؟ فقال صاحب الطاووس: إنَّ منفعة هذا الطاووس أنه كلَّما مضت ساعة من ليل أو نهار يصفق بأجنحته ويزعق، وقال صاحب البوق: إنه إذا وُضع هذا البوق على باب المدينة يكون كالحافظ عليها، فإذا دخل المدينة عدوٌّ يزعق عليه البوق، فيُعرف ويمسك، وقال صاحب الفرس: يا مولاي إنَّ منفعة هذه الفرس أنه إذا ركبها إنسان توصله إلى أيِّ بلاد أراد.

قال الملك: لا أنعم عليكم حتى أجرب منافع هذه الصور، ثم جرَّب الطاووس، فوجده كما قال صاحبه، وجرَّب البوق، فوجده كما قال صاحبه، فقال للحكيمين: تمنيا عليَّ، فقالا: نتمنى عليك أن تزوج كل واحد منَّا بنتاً من بناتك، أما الحكيم الثالث، فقال للملك: يا ملك الزمان أنعم عليَّ كما أنعمت على أصحابي، فقال الملك: حتى أجرِّب ما أتيت به، وهنا تقدم ابن الملك ليجرب الفرس فركبها لكنها لم تتحرك، فجاء إليه الحكيم وأراه لولب الصعود وطلب منه أن يفركه ففعل وطارت به الفرس إلى عنان السماء. جعل الأمير يتأمل في الفرس لعله يجد حيلة تمكنه من الهبوط

بها، فوقع نظره على شيء مثل رأس الديك على كتف الفرس الأيمن وكذلك الأيسر، ففرك الزرَّ الذي على الكتف الأيمن، فازداد تحليق الفرس في الجو، فانتقل إلى الزر الأيسر وفركه، فتناقصت حركات الفرس، وأخذت في الهبوط، ففرح لأنه عرف منافع الفرس، وكيف يسيرها، فأخذ يطير فوق البلاد وينظر ما فيها حتى وصل إلى مدينة مبنية بأحسن البنيان، وهي وسط أرض خضراء ناضرة، فقرر أن يبيت ليلته فيها، ثم نظر فوجد قصراً شاهقاً يحيط به سور بشرفات عالية، فهبط حتى وصل سطح القصر، فهبط عن حصانه وجعل يبحث عما يأكله بعد أن تمكن منه الجوع، وبينما هو على هذه الحال إذ لمح نوراً من بعيد يقترب منه، ولما أمعن النظر وجد مجموعة من الجواري يُحطن بصبية رائعة الجمال، وكانت تلك الصبية ابنة ملك هذه المدينة، وقد بنى لها أبوها هذا القصر تتريض فيه كلَّما ضاق صدرها، وتأتي بصحبة الجواري يوماً أو يومين، وما إن رأته الصبية حتى ظنته الفتى الذي جاء لخطبتها ورفضه والدها الملك لبشاعة منظره، فتعجبت من حسنه وجماله، وكيف أن والدها رفضه، ثم أقبلت عليه، وعانقته، وجلست قربه، لكن الجواري أخبرنها أنه ليس ابن ملك الهند الذي خطبها قبل أيام، أما العبد الذي كان بصحبة الأميرة فقد ظنه جنيًّا جاء ليستولي على الأميرة، فهرب مذعوراً يخبر الملك بما حدث.

وصل الملك إلى القصر فوجد ابنته والأمير يتحدثان، فطلب منه الأمير أن يزوجه ابنته، فاستحسن الملك هذا الطلب، لكنه ظنه ساحراً أو جنياً، ولما سأله كيف وصل إلى القصر قال له إنه جاء على ظهر فرسه، وهي موجودة على سطح قصره، فعجب الملك من ذلك وظنه كاذباً محتالاً، فكيف تكون الفرس فوق سطح القصر؟ ولما ذهبوا جميعاً وجدوا فرس الأبنوس على سطح القصر فعلاً، فأخذوا يتأملونها وينظرون في حسن صنعتها. أمر الملك الأمير أن يركب هذه الفرس العجيبة ففعل، ولما استوى على ظهرها فرك لولب الصعود فماجت الفرس واضطربت وامتلأ جوفها بالهواء ثم ارتفعت وصعِدت في الجو.

رجع الملك إلى ابنته وأخبرها بما جرى، فوجدها متأسفة على فراق الفتى، فلما رآها أبوها على هذه الحال ضمها وقبلها بين عينيها، وقال لها: احمدي الله يا ابنتي

واشكريه حيث خلَّصنا من هذا الساحر الماكر، لكن الفتاة ظلت حزينة، وقالت في نفسها: والله لا آكل ولا أشرب حتى يجمع الله بيني وبينه. أما ابن الملك، فبعد أن طار وابتعد تذكر جمال الأميرة وحسنها، وكان قد سأل أصحاب الملك عن اسم المدينة واسم الملك واسم ابنته، وكانت تلك المدينة صنعاء، ثم إنه جدَّ في السير حتى أشرف على مدينة أبيه وتوجه مباشرة إلى قصره فوجده حزيناً كئيباً لفراقه، فلما رآه والده قام إليه وعانقه وسأله عن حاله، وقال له: إنه سجن الحكيم صاحب الفرس لأنه كان سبب فراقه لابنه.

أمر الأمير ان يُطلق سراح الحكيم، وأحسن إليه غاية الإحسان، كما أنعم عليه الملك بنعم كثيرة، إلا أنه لم يزوجه ابنته، فغضب الحكيم من ذلك وندم على تعليم الأمير سرَّ الفرس وكيفية تسييرها. أعلم الأمير والده بما كان من أمر ملك صنعاء وابنته، وفي الصباح داهمه الشوق لرؤية الأميرة مجدداً فركب فرسه وطار بها حتى وصل مدينة صنعاء، وبحث عن الأميرة حتى وجدها وطلب منها أن تأتي معه إلى بلاده فقبلت، ثم أخذها معه إلى سطح القصر حيث ترك فرسه وأركبها خلفه على الفرس وشدها شدّاً وثيقاً، وحرك لولب الصعود، وعند ذلك رآها والدها فانزعج انزعاجاً شديداً وطلب من ابن الملك ألا يأخذ ابنته فلم يجبه.

وصل ابن الملك إلى مدينة أبيه، لكنه أراد أن تدخل الأميرة إلى المدينة بالتبجيل والتشريف فتركها في بستان قريب من القصر مع الفرس، وسار إلى قصر والده ليعلمه ويُجهِّز موكباً يليق بالفتاة تدخل به المدينة أول مرة، ثم عاد إلى البستان حيث ترك الفتاة فلم يجدها ولم يجد الفرس، فدار في البستان يبحث عنهما، وسأل حرَّاس البستان، فقالوا إنهم لم يروا أحداً يدخل إلا الحكيم الفارسي ليجمع بعض الأعشاب. فلما سمع كلامهم صحَّ عنده أنَّ الذي أخذ الفتاة هو ذلك الحكيم، وكان بالأمر المقدَّر أنَّ ابن الملك لما ترك الفتاة في البستان دخل الحكيم الفارسي ليجمع شيئاً من الحشيش النافع، فرأى الفتاة والفرس التي صنعها، فأخذهما وطار فوق حتى وصل بلاد الروم فنزل بها، وفي تلك البلاد ملك عظيم خرج للتنزه والصيد، فصادف أن رأى الحكيم والفتاة، ولما علم من الفتاة بأمره، أمر جنوده أن يحملوا الحكيم إلى

السجن، ثم أخذ الفتاة والفرس دون أن يعلم بأمر الفرس ولا بسرها. وهذا ما كان من أمر الفتاة والفرس.

أما ما كان من أمر ابن الملك، فقد سافر يقتص الأثر في طلب فتاته والفرس من مدينة إلى أخرى يسأل عن الفرس الأبنوس، والناس يتعجبون من سؤاله، حتى وصل إلى بلاد الروم، وسمع بقصة الملك وكيف سجن الحكيم وأخذ الفرس وأراد الزواج بالفتاة، لكنها كانت تصطنع الجنون من حزنها على فراق ابن الملك. تنكر ابن الملك في زي الحكماء وقدَّم نفسه للملك بأنه طبيب بارع يداوي كل الأمراض، ولاسيما الجنون، ففرح به الملك فرحاً شديداً، وطلب إليه مداواة الفتاة، واصطحبه معه إلى مقصورتها، وعندما اختلى بها كشف عن نفسه، وطلب منها أن تصبر حتى يتدبر خلاصهما واستعادة الفرس الأبنوس. عاد ابن الملك إلى ملك الروم وطلب منه أن يأخذ الفتاة إلى مرج فسيح، ويصطحب الفرس التي كانت معها، لأنه يظن أنها سبب جنونها، فوافقه الملك على ما أراد، وما إن وصلوا المرج حتى ركب ابن الملك الحصان ووضع الصبية خلفه وفرك لولب الصعود، فصعدت بهم الفرس إلى السماء، والملك والعساكر ينظرون إلى أن غابوا عن أعينهم. قصد ابن الملك مدينة أبيه، فأنزل الصبية في قصره وعمل الولائم العظيمة لأهل المدينة احتفالاً بنجاته وزواجه من الصبية، أما والده فإنه أمر بكسرِ الفرس الأبنوس وإبطال حركتها، ثم كتب كتاباً لوالد الصبية يخبره ما جرى، وأرسل مع الكتاب هدايا وتحفاً نفسية إلى صنعاء فرح بها والد الفتاة فرحاً شديداً. عاش الملك وابنه وزوجته بعد ذلك في هناء وسرور، حتى أتاهم هادم اللذات، ومفرق الجماعات، فسبحان الذي لا يموت وبيده المُلك والملكوت.

الفصل التاسع عشر

ظلال لوتي رينِغر

«حتى الآن، مازلت أجد الدمى النسائية أكثر واقعية...»

جونيكيرو تانيزاكي، في مديح الظلال، 1933

(1)

دفعت الفَرَس السحرية في حكاية «الحكماء أصحاب الطاووس، والبوق، والفرس» لوتي رينِغر إلى إنتاج أول أفلام الظل في برلين ما بين عامي 1923-1925، ولقد دعته بـ«مغامرات الأمير أحمد»، فكان أول فيلم روائي طويل للصور المتحركة. عُرفت قصة الفيلم أيضاً باسم «حكاية الحصان السحري». وهي من أكثر الحكايات شعبية في «ألف ليلة وليلة»، وربما وجدت هذه الحكاية طريقها إلى أوروبا قبل ترجمة «الليالي» ونشرها، فقد كان ثمة حصان آلي من النحاس في قصة «الإقطاعي» من حكايات كانتربري لمؤلفها شوسر، حيث كان الحصان إحدى الهدايا التي قُدِّمت للملك كامبوسكان؛ ملك التتار:

«شبيه بالحصان، وأسرع من لمح البصر
كأنه الجواد أبوليا
ومن ذيله حتى أذنيه
لم تَجُد الطبيعة بمثله
ولم يصنع البشر شبيهاً له

إنه أعجوبة الأعاجيب
فكيف لهذه الأعجوبة أن تكون من نحاس».

لقد أخذ أنطوان جالان حكاية الحصان الأبنوسي عن مصدره السوري حنَّا دياب، وأضافها إلى ترجمته لحكايات «ألف ليلة وليلة». وبسبب ظهور هذه الحكاية في إحدى المخطوطات العربية، فقد ضمها الباحثون مؤخراً إلى ترجماتهم.

وُلدت لوتي رينِغر في برلين عام 1899، وتوفيت في لندن عام 1981، وقد ضاعت أفلامها فترةً طويلة، وظلت المؤلفة منسيةً، حتى ظهرت نسخة من فيلمها «مغامرات الأمير أحمد»، ولقد أعاد المعهد البريطاني ترميم الأفلام عام 1988، فغدت هذه النسخة إحدى كلاسيكيات السينما الصامتة. يبدو هذا الفيلم للمشاهد ملحمياً، مع أن رينغر عملت عليه وحدها، فقصَّت بعناية مجسمات الدمى الكرتونية، مستخدمةً مقصاً صغيراً للأظافر في يدها اليمنى، ومحركةً المجسم بيدها اليسرى. وقد رصد فيلم وثائقي أُنتج عام 1970 طريقتها في العمل، وكانت في عمر متقدم وقت تصويره، ورغم ذلك فماتزال تستخدم الأسلوب الفيكتوري في إبداع شخصيات مسرح الدمى. يقول روبرت لويس ستيفنسون عن هذا المسرح عام 1894: «لقد كانت كلُّ قطعة جديدة من الدمى نصنعها مفتاحاً لقصة غامضة أخرى، وكأننا نُنتج المادة الخام لقصص الأطفال، ولا يمكنني أن أقارن ما كنَّا نفعله إلا بالأحلام المليئة بالمغامرات، التي تستيقظ منها، فتشعر أنَّ كلَّ ما حولك تافه، مقارنة بما عشته للتو».

صممت رينِغر بمساعدة زوجها «كارل كوخ» صندوقاً خاصاً لعرض مغامرات الدمى التي تصنعها، وأسمته «طاولة الخِدَع»، وكان لهذا الصندوق سطح زجاجي، يضيئه من الأسفل مصباحان غطتهما بالمناديل الورقية الملونة، ليمثل ذلك الخلفية اللازمة التي تتحرك فيها دُمى الظل، فكانت تضع الدمى في المكان المناسب، وقد اتصلت أجزاؤها بحبال رقيقة جداً تتحكم في الأيدي والأرجل، حتى الأصابع أحياناً، لتتحرك هذه الدمى بمرونة ودقة، وربطت رينِغر هذه الخيوط بمسننات تسهل التحكم بحركة الدمى المتزامنة مع الموسيقى.

نقلت طاولة الخِدَع هذه رينِغر إلى أبعاد جديدة في الزمان والمكان، تماماً كما فعلت آلة الزمن التي تخيلها إتش جي ويلز، فقد كانت هذه الطاولة الأداة التي مكنتها من ترجمة خيالها إلى شكل من أشكال التكنولوجيا، وهو الأفلام. عَرفت رينِغر منذ اللحظة التي صنعت فيها فيلمها القصير الأول (الجذع الطائر)، المأخوذ عن قصة لهانز كريستيان أندرسون، أنَّ الأفلام تُحرك الأشياء وتمنحها حياة جديدة، ولاسيما الأشياء الطائرة، وأنها وسيلة رائعة للقيام برحلات خيالية. وهذا تماماً ما فعله حصان الأمير أحمد في فيلم رينِغر، فهو حصان آلي له مقبض للتحليق بين أذنيه، وآخر للهبوط على ذيله، فكان الأمير أحمد بتحكمه في هذا الحصان الطائر يفعل ما تفعله رينِغر في رحلة القصة داخل صندوقها، بواسطة الحبال التي تشد الدمى، والإضاءة المسلطة عليها؛ إنها رحلة أحلام رينِغر وبطلها أحمد في الوقت ذاته.

كانت «طاولة الخِدع» آلةَ الطيران، والأستديو، والكاميرا بالنسبة إلى رينِغر. وبواسطة هذه الطاولة، أخرجت المهارات النسائية وألعاب الأطفال من حيِّز البيوت إلى الحيِّز العام، وهي مهارات تشكَّلت مع الوقت من أعمال الحياكة، والتطريز، وصناعة الألعاب للأطفال، بما فيها لعبة خيال الأصابع، التي تلعبها الأمهات مع الأطفال، إذ عليهم أن يتخيلوا ماهية الظل الذي تشكل على الحائط أمام المصباح. لقد وسَّعت رينِغر بصندوقها هذا ألعاب الأطفال الخيالية، التي كان يمارسها الأطفال في المنازل، حيث يضفون على ألعابهم الجامدة حياة خيالية يستأنسون بها في حيِّزهم الخاص، ويلعبون أدواراً -يتخيلونها مع أقرانهم- تثري عالمهم الطفولي. يقول جان بول سارتر: «يُملي الطفل من سريره أوامره على العالم، فتنصاع الأشياء لأمره وتظهر». حاولت رينِغر أن تشتري حقوق الملكية لأوبرا رافيل «الطفل والتعاويذ»، لأنها كانت معجبة جداً بهذه القصة، التي تحكي عن طفل شقي يثير الفوضى في غرفة نومه بألعابه المبعثرة، ثم يكتشف أن هذه الألعاب قد دبَّت فيها الحياة، وأنها أتت لتنتقم منه. لقد كانت رينِغر «مرتبطة بشدة بالدمى التي تصنعها»، مثلما يقول صانع الفيلم الوثائقي عن حياتها، ويؤكد أنها «كانت تتحدث دائماً عن الدمى وكأنها شخوص حقيقية...».

انتبه المنتج ماكس رينهارت إلى مهارات رينغر في رسم خيال الظل، عندما كانت ممثلة ناشئة، فقد كانت تقوم برسم الأشكال وقصها وهي تنتظر دورها في التمثيل في الأستديو، وعن طريق رينهارت، تعرفت رينغر على منتج آخر هو بول ويغينر، الذي كان ممثلاً أيضاً، وقد دعاها إلى تصميم عناوين بعض الأفلام الخيالية الصامتة، وتصميم لوحة الحوار التي تظهر على الشاشة، حيث الكلمات على خلفية سوداء. وبالفعل، صممت عناوين وحوارات فيلمين من هذه الأفلام هما: (زفاف روبيزال، 1916) و(صائد الجرذان من هاميلين، 1918). وهكذا، انضمّت رينغر إلى مجموعة من السينمائيين التجريبيين في معهد برلين، وكان من بين المجموعة بارتولد بارتوش ووالتر رُتمان، الذي ساعدها في تلوين بعض النماذج في فيلم الأمير أحمد في مشهد الجن الخارجين من المصباح لمواجهة شياطين الواق واق. صُنع فيلم الأمير أحمد في برلين عام 1926 بالكامل من نماذج داكنة مقابل خلفية مضاءة، فهو من أفلام خيال الظل الحالمة، لكن الظلال القاتمة عكست مسحة من الحزن على الصورة العامة للفيلم، وقد وظَّفت رينغر فيه الكثير من الوحوش والشياطين الخيالية من «ألف ليلة وليلة»، فتراوح المزاج العام في الفيلم بين شاعرية الحلم ووحشية الصراع، حيث المزاوجة بين الشر في العوالم السفلية، والعتمة والسواد في الظلال. ويبقى الفيلم في النهاية بصمة من البصمات الواضحة لتزاوج عالمي السينما وخيال الظل. تحوك رينغر في هذا الفيلم مغامرة شرقية ببراعة وإتقان، دون تعقيدات إضافية، فهي تستلهم دور شهرزاد لتؤلف القصص وتجمعها، ولا تلتزم بإطار قصة الأمير أحمد فقط، وإنما تضيف إلى جانبها حكايات أخرى تنتهي كلها نهايات سعيدة.

يظهر الساحر الإفريقي المألوف في الحكايات الخرافية الشرقية عند بداية الفيلم، حيث يلقي بسحره على الحصان الأبنوسي، فيحوله من جماد ساكن إلى آلة ذاتية الحركة، تلعب دوراً حيوياً في الحكاية. يجمع هذا الساحر بعضاً من جوانب شخصية الساحر عمِّ علاء الدين، وبعضاً من الساحر الذي خطف حسن البصري، بالإضافة إلى مشعوذين آخرين في حكايات «ألف ليلة وليلة»، فيبلور بذلك صورة سينمائية للشر تمسَّكت بها أفلام هوليود لعقود. وقد استفادت شركة والت ديزني بالتأكيد من

هذا الفيلم، واستعانت بالمخرج والتر رتمان لفترة وجيزة في أفلامها الخيالية، مثل تنفيذ دور الملكة الشريرة في فيلم (بيضاء الثلج، 1937) والعناية بتفاصيل ارتعاشات العينين والحاجبين، وهو الفيلم الذي يعتقد كثير من المؤرخين مخطئين أنه أول فيلم كرتوني طويل، لكن المخرج بين هيون اعترف بفضل فيلم خيال الظل، الذي قدمته رينِغر بوصفه أول فيلم طويل في هذا السياق، عبر فيلم (هاري بوتر وأقداس الموت، 2010)، عندما كانت البطلة هيرميون تحكي حكاية الإخوة الثلاثة.

يبقى الحصان الأبنوسي أحد الأشياء المسحورة في حكايات «ألف ليلة وليلة»، فهو صَنعة سحرية تحاكي الطبيعة، لكن صاحب هذه الصنعة يؤكد أنَّ حصانه السحري يتفوق على الخيول الطبيعية الأخرى: «يأخذ هذا الحصان راكبه بسرعة البرق إلى حيث يريد، ويمكنه أن يطوي رحلة عام على ظهر حصان من لحم ودم في يوم واحد». صنع الساحر هذا الحصان العجيب ليقدمه هدية للخليفة في عيد ميلاده، وفي المقابل يطلب من الخليفة يدَ ابنته الأميرة دنيازاد، التي تعترض على هذا الطلب من وراء الستار الذي يحجبها عن مجلس الخليفة، مثلما صورته رينِغر في فيلمها. يَرفض طلب الساحر أيضاً أخو الأميرة الأمير أحمد، لكن الساحر يغريه بصفات الحصان وجمال صنعته حتى يقنعه بتجربته، وعندما يمتطي الأمير ظهر الحصان الأبنوسي يحلِّق به عالياً نحو النجوم، ثم تسحبه عاصفة رعدية مخيفة. هنا تستخدم رينِغر زوايا مختلفة لمتابعة الأمير أحمد أثناء طيرانه، ففي البداية نرى مشهد الخليفة ومن معه ينظرون إلى الأعلى حيث الأمير على ظهر الحصان يكاد يختفي في السماء. وفي مشهد لاحق، نلتقي بالأمير عن قرب بين الغيوم المتلبدة، حيث تظهر مقابل خلفية شفافة من الأوراق الملونة، وفي النهاية ننضم إلى الأمير أحمد من موقعه في الأعلى، لنرى جزر الواق واق، التي يشاهدها في البحر.

تنتقل رينِغر بحرية في مونتاج المشاهد بين مناظير مختلفة، وتتحرك مبتعدة عن المشهد أو مقتربة منه، لتترك الأثر الذي تريده على المُشاهد، وكل ذلك مصحوب بالموسيقى التصويرية التي وضعها وولفغانغ زيلار، وهي تتغير من الصخب والبهجة في مشهد الاحتفال، الذي أقامه الخليفة، إلى الكثافة والائتلاف المعبر في مشاهد أخرى.

يلتقط الفيلم لاحقاً بعض الخيوط من مغامرات علاء الدين، لكن رينِغر لا تلتزم تماماً بإطار أي قصةٍ، وإنما تغوص عميقاً في حكايات «ألف ليلة وليلة» بحثاً عن بيئة شرقية ثرية، بأبطالها من بشر، ونباتات، وحيوانات، يُحولهم مقصها إلى شخصيات رائعة تصلح لأفلام خيال الظل. وبذلك تتبع رينِغر خطى من سبقوها من المترجمين والمؤلفين في استخلاص الشخصيات والموتيفات من سرد «ألف ليلة وليلة»، كي تؤلف بها سرداً جديداً يخدم التقنيات الجديدة في الأفلام.

ينتهي الفيلم -بعد عدة مغامرات خاضها الأمير أحمد- نهاية سعيدة بعثوره على محبوبته الجنية بري بانو، وزواج أخته الأميرة دنيازاد من علاء الدين بعد استعادته المصباح وخادمه. وهكذا، تصل رينِغر بخَطي قصتها الرئيسيْن إلى النهاية السعيدة المرجوة. تكرّس هذه القصة الرومانسية المزدوجة أبطالها نظائر متقابلة كما يحدث لبعض النماذج المتطابقة في «ألف ليلة وليلة»، لكنها تؤكد بذلك أيضاً وهمية هذه النماذج، فهي مجرد ظلال على خلفية داكنة؛ مجرد دمى من خيالها.

لا شك أن هذا الفيلم قد صُنع لغايات الترفيه، فهو يرفض القدرية التي تتحكم في مصير الشخصيات في كثير من حكايات «ألف ليلة وليلة»، ولقد عرفت رينغر منذ البداية أنَّ الجمهور يحتجُّ على النهايات الحزينة، لذلك فإن أبطالها لا يموتون أو يُهزمون في أيِّ صراع. فعلى سبيل المثال، يتحول صراع بين الأميرة وأحد الجن إلى سلسلة لانهائية من التحولات، إذ يتّخذ الطرفان أشكالاً مختلفة من الحيوانات، حتى تنتصر الأميرة، التي تحولت إلى أسد في البداية، ثم إلى عقرب وحيَّة وصقر. وفي المقابل، كان غريمها يتخذ شكل الحيوان المناسب للصراع، من قطٍ إلى دودة فـ«ديك». لقد كانت هذه السلسلة من التحولات الأولى من نوعها على الشاشة آنذاك، فاتحةً الآفاق واسعة أمام مزيد من الحركة والإبداع في السينما. ومن الأفلام التي تأثرت بالتحولات في فيلم رينِغر فيلم ديزني: (السيف في الصخرة، 1963).

تعود قصة صراع الأميرة والجني إلى حكاية «الصياد والعفريت»، حيث قصة الدرويش الثاني وهو يحكي صراع الأميرة مع جني حوَّل البطل إلى قرد، إلى جانب أفعال شريرة أخرى قام بها. تمثل الأميرة في هذه القصة قوى الخير، فهي ساحرة مؤمنة

وجميلة وشابة، ولا تتواني عن محاربة العفريت الشرير، فيلتحمان في معركة مخيفة، ويصلان إلى أن يقذف أحدهما الآخر بلهب حارق يخرج من فمه، ثم يخوضان معركة مفزعة وهما كتلتان من اللهب، وفجأة تطير شرارة من جسد أحدهما فتصل إلى عين الدرويش راوي الحكاية فتصيبها، وهكذا يفقد الدرويش إحدى عينيه. تَهزم الأميرة الساحرة ذلك العفريت في النهاية، لكنها تحترق باللهب ذاته الذي أحرقت به العفريت، وتتحول إلى كومة من الرماد.

أخذت رينِغر من حكاية «الأمير أحمد والجنية بري بانو» في «الليالي» أسماء أبطالها، وحلم قصة الحب التي جمعت بينهما، كما يقتبس فيلمها البعد الأسطوري لقصة حسن البصري وجانشاه في المشهد الذي ينظر فيه بطلها الى الجنيات وهن يخلعن أثواب الطيور استعداداً للاستحمام في البحيرة، وتبين أثواب الريش هذه مهارة رينِغر في استخدام المقص، لتقديم تفاصيل هذه الأثواب وجمالياتها.

يُقدِّم الفيلم عالماً خاصاً من السحر منفصلاً عن عالم النشاط الإنساني؛ عالماً مليئاً بجمال الطبيعة، لكنه محفوف بالمخاطر، وهو عالم يخترقه الأمير أحمد عندما يتلصص على الجنيات في البحيرة، لكنه يحصل –مع ذلك– على مكافأة في النهاية تتمثل في الاستحواذ على الجنية بري بانو والزواج منها، على الرغم من أنها تنتمي إلى عالم السحر، حيث جميع المخلوقات من جنيات وشياطين في بلاد الواق واق قادرة على الطيران، وفي النهاية ينتزع الأمير الجنية من عالم الخوارق، ليعيشا معاً في عالم البشر.

(2)

تحوَّلت السينما إلى فضاء نُدرك عبره الخيال بسهولة، فها هو الحصان الأبنوسي يتحول إلى حقيقة في الفيلم، حيث يعول الإيهام على تفاعل خيال الظل مع إدراك الجمهور. وعلى هذا الجمهور أن يكمل ما ينقص الإيهام من خياله النشط، ويسقطه على ما يراه أمامه فيما يسميه جون راسكن «النظرة الثانية». يقوم الجمهور بتوفير الأبعاد والألوان المفقودة، فيصل إلى تحريك الشخصيات وإحياء بيئتها. وتمثل الظلال في الفيلم بقايا أشياء لم تكن موجودة أصلاً، تماماً مثلما يُقدم الفيلم حقائق مُقنعة وهو

لا يملك أي مرجعية خارج إطاره. لقد ظهر فنُّ خيال الظل منذ القرون الوسطى، وابتدعه الفنانون المتجولون في الشوارع من اليابان حتى بغداد، ومن جاكرتا حتى القاهرة، واصلاً إلى أوروبا مع فنون أخرى كمسرح الدمى، والفوانيس السحرية، التي قدَّمها العارضون المتجولون. ومع نهاية القرن الثامن عشر، دخل هذا الفن لتعزيز عروض الخيال.

غزت الأشكال الورقية، وأشغال المقصات، بلاد اليابان والصين وأجزاء من أوروبا الشرقية، حيث كان نفوذ الإمبراطورية العثمانية في وقت من الأوقات، بالتزامن مع فنون أخرى مثل فن الأوريغامي، لتقديم تصميمات ورقية متصلة تستعمل للَّعب أو الزينة. وفي إندونيسيا، صنعت دمى الظل من الجلد، ولُوِّنت وزُخرفت، مع أنها استخدمت فقط لعكس الظل، لذلك كانت تلك الدمى مسطحة، وتُحرك بواسطة عصا متصلة يمسك بها لاعب الدمى، ليقوم بالحركات المطلوبة. وقد اشتُهر مسرح وايانغ كوليت للدمى في المجتمعات التقليدية، إذ كان هذا المسرح يُستخدم لِقص الملاحم الشعبية مثل المهابهاراتا والرامِيانا.

لقد أدرك هانز أندرسون مبكراً الأصول الشرقية لصنعة الدمى وخيال الظل، فكان يصنع دمىً ورقيةً تمثل شخصيات حكاياته، وقد ظهرت بعض السمات الصينية في كثير من هذه الدمى التي ظلَّت موجودة بعد وفاته. أما الهدف من وراء صناعتها، فكان توسيع رقعة الخيال الموجود في القصة، وتحفيز الناظر أو السامع على تعويض العوامل الناقصة في الحكاية بما يراه أمامه من صورة الدمية، فالدمية المصنوعة من الورق تقبل كل ما يضفيه المتلقي عليها من شخصية، لذلك فقد كانت الدمى عند أندرسون فنّاً يدغدغ خيال السامع ويستميله لتكملة أجزاء الحكاية كما يريد. لقد كان أندرسون سبّاقاً في مجال الدمى المتحركة، وتعلمت منه أفلام ديزني الشيء الكثير.

يظهر سحر الظلال بأشكالها المختلفة في مجموعة من الأعمال الرومانسية في الأدب الألماني والنمساوي، مثل قصة «مغامرة ليلة رأس السنة» لهوفمان، وقصة «تاريخ بيتر شيلميل العجيب، 1814» للكاتب أدلبرت فون كاميو، وقد ألهمت هذه القصص عدداً من أوائل أفلام الصور المتحركة في ألمانيا. أُنتج الفيلم الأول في برلين

عام 1913، وكان بعنوان «طالب براغ» واحتوى على مجموعة من المؤثرات السمعية والبصرية صوَّرت بول فاجنر، الذي ظهر مرتين خلال الإطار ذاته. وبعد سبع سنوات من هذا الفيلم، صُوِّرت قصة هوفمان حول الموضوع ذاته في فيلم «الظلِّ المفقود»، الذي أخرجة روشا جيليس عام 1920، وقد تحول هذا الفيلم إلى أحد علامات السينما الصامتة، حيث عملت لوتي رينِغر على قِطَع خيال الظل في الفيلم، بما فيها صورة كمانٍ يتحرك ظله على الشاشة بمصاحبة عازفٍ خفي.

لعبت الظلال دوراً حيوياً في تلك التجارب السينمائية المبكرة، ولاسيما مع تنامي مفهوم الحياة العائلية في المجتمع الفيكتوري المدني البورجوازي، لأن الحياة العائلية البورجوازية تطلبت وجود وسائل ترفيه داخل المنزل وخارجه، تصلح لكل أفراد العائلة، فظهرت الألعاب التي يشترك فيها الأعمام والعمات والأبناء، وكذلك صناديق خيال الظل، والمصابيح السحرية. وترافق ذلك مع ظهور أدب الأطفال وازدهاره، بما في ذلك أدب الخرافة والخيال.

كان آرثر راكام (1867-1939) أشهر فناني خيال الظل في إنجلترا آنذاك، وقدَّم مجموعة من القصص الخرافية من بلاد مختلفة، بما فيها عدة أجزاء من حكايات «ألف ليلة وليلة»، وقد زيَّن صفحات قصصه بالزخارف والهوامش وبعض القصاصات الورقية، التي عززت التأثير السحري للحكايات، كما أضاف رسومات رائعة ومخيفة لوحوش وأقزام وعمالقة كانت تلعب أدواراً مختلفة في الحكايات، وتسربت كلها إلى الذاكرة الجمعية للأطفال عبر عدد من الإصدارات، التي ظهرت في حياته، وقد اقتبست لوتي رينِغر بعض أفكار كتب راكام مباشرة في حكاياتها الخيالية والأفلام التي أنتجتها للأطفال، عندما قدِمت إلى إنجلترا عام 1949، وقدمت هذه الأفلام في التلفزيون الأمريكي والبريطاني.

يتميز خيال الظل في دقة تفاصيل الشكل المطلوب، اعتماداً على طريقة قصِّ الأطراف والثقوب التي تُشكِّل في مجموعها سمات الشخصية أو المكان. ففي فيلم «الأمير أحمد»، ظهرت التفاصيل الدقيقة للمدن الموجودة في الحكاية، مثل بغداد، وصنعاء، من خلال نوافذ الأرابيسك وانحناءات القباب، وارتفاع المآذن،

والزخارف الواضحة في أجنحة الحريم، وغيرها من التفاصيل الغرائبية، التي كوَّنت في مجموعها جغرافية السحر، وصورة العالم الآخر المثيرة. ينطبق الأمر ذاته على تفاصيل الشخصيات كذلك، إذ تظهر التفاصيل الفريدة للثياب من ريش، وشراريب، وأشرطة تُزين الأطراف، ورايات، وغيرها من العناصر، واضحة في هذا الفن. لقد كانت رينِغر دقيقة في إظهار كلِّ ما يُميِّز الزي الشرقي، فاعتمدت في عملها على مقتنيات متحف برلين، ولم تترك شاردة أو واردة إلا ومثلتها في الملابس، فكانت بذلك تسير على نهج مترجمي «الليالي» الأوائل كهابشت، ولين، وبيرتون، الذين أرفقوا ترجماتهم بملاحق وشروحات حول الأماكن، والملابس، والأدوات، التي وردت في الحكايات. غير أن هذه التخمة في التفاصيل الظرفية والمادية حفَّزت خيال المشاهدين على تخطي حدود خيال الظل، وتجاهل فارق الزمن بين المكان على الشاشة والمكان الواقعي. استخدمت لوتي رينِغر مصطلح «أفلام الظل» للتعبير عن أعمالها، بيد أن هذا التعبير لا يبدو دقيقاً بالنسبة إلى ما صنعته رينِغر، فالأشكال التي صنعتها ليست ظلالاً أو أشباحاً، بل تمتلك وجوداً مادياً ملموساً، وإن كانت ثنائية الأبعاد، فالسلطان في حكاية الأمير أحمد لا يستطيع اختراق جسد الأمير، والساحر الشرير يمسك فعليّاً بالأميرة دنيازاد ويختطفها ولا يمسك بالفراغ، مثلما يحدث في أفلام الظل الأخرى.

تُمثل الصور التي تظهر على الشاشة الضوء الساقط على أرضيتها من نافذة زجاجية. إن هذه الصور موجودة وغير موجودة في الآن ذاته، شأنها شأن الظلال، لكنها لا تنشأ بسبب وجود حاجز صلب يعترض طريق الضوء. وعندما ظهرت السينما للمرة الأولى، طرح الفيلسوف جي إي مور السؤال: «ما هذا الشيء الذي نراه على شاشة السينما»؟ غير أنه لم يقدم إجابة شافية، لكن الفيلسوف روي سورينسون استحدث مؤخراً مصطلحاً جديداً يصف فيه الصور التي يُكوِّنها الشعاع الضوئي المُفلتر الظاهر على الشاشة، فجمع بين كلمتي فِلتر وظل وخرج بمصطلح «فِلظل– Filtow». وقد استخدمت رينِغر تقنيات الفِلظل بكثافة في أفلامها حيث نرى ظلَّ الظل، أو «فِلظلّ» الشخصيات والأشياء غير الموجودة، لكنها صُنعت وقُدمت مثل

الحصان الأبنوسي. وهكذا تكون رينِغر قد أسست مرادفاً فعلياً للقصة الخرافية على طريقة «ألف ليلة وليلة».

(3)

عكست أشكال رينِغر والدمى التي صنعتها التوجه العنصري الذي كان سائداً في زمانها، فكانت شخصياتها الشريرة من سحرة وغيلان تحمل سمات الصينين أو الأفارقة، وقد ظهرت ملامح المشعوذ الشرير في قصتها الشهيرة: «الأمير أحمد» وهي تحمل سمات سامية نمطية، ممثلة في الأنف الطويل المعقوف، والشعر المجعَّد وغيرهما. بيد أنَّ هذا التوجه العنصري لم يعد يناسب جمهور ما بعد الحرب العالمية في أوروبا، بعد أن عانت القارة من ويلات العنصرية النازية، لذلك أخذت رينِغر تُشذِّب ملامح الشخصيات في أفلامها، مبتعدة عن التنميط المنتقد آنذاك، فظهر الساحر الإفريقي على سبيل المثال في فيلم «الحصان السحري، 1954» بأنف مُكوَّر لطيف، يرتدي نظارات ضخمة في هيئة تشبه هيئة العالِم المخبول في أفلام ديزني، ولاسيما شخصية صبي الساحر في فيلم: «فانتازيا، 1940». تظهر هذه المراجعة لأشكال خيال الظل سمة عدم الاكتمال في هذا الفن، حيث لا يكتمل الشكل إلا بإسقاطات المشاهد، مما يعني أنَّ هذه الظلال تستمد قيمتها من آراء الأفراد ومعتقدات المجتمع. وهكذا، فإن هيئة «الساحر الإفريقي» التي صوَّرتها رينِغر سابقاً قد تغيَّرت في معناها، الذي انعكس في أفلام مثل «نوسفراتو: سيمفونية الرعب، 1922»، لتصبح رمزاً من رموز معاداة السامية.

لم يكن في فيلم «نوسفراتو» ما يشير إلى أنَّ مصاص الدماء يهودي، لكن هيئة الشخصية كانت تحمل ملامح بصرية ونفسية تربطها بشخصية سفينجالي اليهودي الشرير في رواية جورج دوموريير الشهيرة «تريلبي، 1894»، وقد كان ذلك كافياً لتستخدمه الدعاية النازية. وقد أشار دانيل بيك في دراسته الشهيرة بعنوان «شبكة سفينجالي، 1894» إلى العقلية الخبيثة التي تمتع بها ترلبي عندما قدَّم سفينجالي بوصفها شخصيةً شرقيةً.

نتيجة لذلك، أعادت رينِغر النظر في ملامح الكثير من شخوصها في فترة ما بعد الحرب، لتبتعد عن التداعيات العنصرية، فظهر علاء الدين بملامح شرق إفريقية، مما جعله أقرب إلى صورته في حكايات «ألف ليلة وليلة». وفي نسخة أخرى قدمتها رينِغر عام 1954، أضافت شخصيات أخرى إلى جانب علاء الدين في الفيلم، كانت معظمها أقصر قامةً، بأنوف فطساء، وشعر متموج، خلافاً للشعر المجعَّد الذي كان يُميِّز شخصياتها سابقاً، في خطوة واضحة للابتعاد عن العنصرية النازية المكروهة.

لقد ألقت الغرائبية بظلالها على حكاية «الأمير أحمد» وما فيها من قصص فرعية أخرى. ونظراً لطبيعة الدمى في خيال الظل، كانت شخصيات الحكاية كلها سوداء، ولم يقتصر السواد على الشخصيات الشريرة وحسب، فلغة الظلال، بالإضافة إلى الأجواء الشرقية المستوحاة من حكايات «ألف ليلة وليلة»، فتحت أمام رينِغر عالماً من أنماط السواد المختلفة، التي لا ترتبط بالضرورة بالشر. وفي المقابل أخذ الجمهور مع انسحاب القرن العشرين يقرأ فن الظلال وفقاً للتطورات المظلمة التي ميَّزت هذا القرن. وقد جعلت سمات هذا الفن، كحالة الحركة، وسرعة الزوال، والنفاذية، منه إسفنجة تمتص كل الرؤى والأفكار بسهولة، وأخيراً جاء سوادٌ من نوع مختلف، ليلقي بظله على ما أنتجته لوتي رينِغر في حياتها.

الحكاية الرابعة عشرة

علاء الدين أبو الشامات

كان في قديم الزمان رجل تاجر بمصر يقال له شمس الدين، وكان معه زوجة يحبها وتحبه، إلا أنه عاش معها أربعين عاماً ولم يرزق منها أولاداً، فدار على العطَّارين حتى وصف له رجل حشاش يستعمل الحشيش الأخضر خليطاً معجوناً بالعسل يقويه، فلما أخذ منه التاجر حملت زوجته وأنجبت غلاماً مليحاً كالبدر في تمامه، وله شامات على الخدين، فسمَّوه علاء الدين أبي الشامات. ولما بلغ من العمر سبع سنين أدخلوه تحت طابق خوفاً عليه من الحسد، وقال والده لا يخرج من هذا الطابق حتى تطلع لحيته، وأحضر له فقيهاً يعلمه، فعلمه الخطَّ والقرآن والعلم إلى أن صار ماهراً وصاحب معرفة. خرج علاء الدين من طابقه، وصار يعمل مع والده في دكانه يبيع ويشتري، لكنه سمع الناس يتحدثون عن السفر ومتعة الأسفار، فعزم على السفر إلى بغداد للتجارة والتجربة، وظل يُلحُّ على والده حتى وافق وجهز له قافلة تحمل الكثير من البضائع، يرافقه فيها الحرس والعبيد. سارت القافلة أياماً وأياماً، حتى اقتربت من بغداد، فنزل المسافرون في واد، وأرادوا أن يحطوا فيه، وما إن نزلوا وحطوا رحالهم حتى هجم عليهم بعض العرب، فقتلوا العبيد وأخذوا الأحمال وساروا.

سار علاء الدين بعد أن هرب من هجوم العرب حتى وصل أبواب بغداد ليلاً، ودخلها وبات ليلته في أحد مساجدها. وفي صلاة الصبح قابل عجوزاً يصلي، فحكى له حكايته وكيف أنَّ اللصوص نهبوا كلَّ ماله، وكان مع الرجل شاب يرافقه، فقال العجوز: «إنَّ هذا الغلام الذي معي ابن أخي، وأنا عندي بنت تسمى زبيدة العودية فزوجتها له، وهو يحبها وهي تكرهه، فحلف في يمينه بالطلاق الثلاث، والآن لا

يمكن أن يردها إلا بالمحلل، واتفقت معه على أن نجعل المحلل له واحداً غريباً حتى لا يعايره أحد بهذا الأمر، فتعال معنا لنكتب كتابك عليها الليلة، وتبيت عندها هذه الليلة، وتطلقها في الصباح ونعطيك ألف دينار وبدلة بألف دينار».

وافق علاء الدين على العرض، وذهب معهم فكتب كتابه على زبيدة العودية، وبات ليلة عندها، لكنه أحبَّها كما أحبته، ولم يطيقا أن يفترقا في الصباح التالي، ورفض أن يطلقها، واحتج عند القاضي أنَّ والد زوجته وابن عمها يريدان أن يجبراه على الطلاق. وهكذا ظل الزوجان مع بعضهما، وزبيدة تعزف على العود كلَّ ليلة، وتعمل نوبات يطرب منها الحجر، وفي إحدى الليالي بينما هما في حظ ومزاح وبسط سمعا طرقاً على الباب، فنزل علاء الدين وفتح الباب فوجد أربعة دراويش بالباب يطلبون المبيت لأنهم غرباء، وقد سمعوا عزف زبيدة فطربوا وخفقت أرواحهم. كان هؤلاء الدراويش الأربعة الخليفة هارون الرشيد، والوزير جعفر البرمكي، وأبو نواس الحسن بن هانئ، ومسرور السياف، وسبب مرورهم على هذا البيت أن الخليفة حصل له ضيق صدر.

طلب الخليفة حضور علاء الدين إلى قصره بعد تلك الليلة، ولما حضر رحَّب به، وأمر له بخلعة، وجعله شاهبندر التجار، وظل في خدمة الخليفة مدة أيام، واتفق أنَّ علاء الدين نزل من الديوان يوماً من الأيام، وسار إلى بيته، فجلس مع زوجته زبيدة العودية وقد أوقدت الشموع، وبعد ذلك قامت تزيل ضرورة، فبينما هو جالس في مكانه، إذ سمع صرخة عظيمة، فقام مسرعاً لينظر الذي صرخ، فرأى زوجته مطروحة أرضاً، فوضع يده على صدرها فوجدها ميتة. حزن علاء الدين حزناً شديداً لفراق زوجته، وقرر مغادرة بغداد، فخرج في مركب إلى الإسكندرية، وما إن وصلها حتى سمع دلَّالاً يدلل على دكان فاشتراه، ثم وجد فيه بعض الحوائج وجراباً قديماً، فنفض الجراب، فنزلت منه خرزة تملأ الكف في سلسلة من ذهب، ولها خمسة وجوه وعليها أسماء وطلاسم كدبيب النمل، فدعك الوجوه فلم يجاوبه أحد، ثم علَّقها في الدكان، وإذا بقنصل فائت في الطريق، فرفع بصره فرأى الخرزة معلقة فدخل وسأل علاء الدين عن ثمنها، فقال له مائة ألف دينار، فوافق القنصل لكنه قال لعلاء الدين إنَّ أمواله على

مركبه لأنه يستعد للرحيل، وما عليه إلا أن يرافقه ليستلم ثمن الخرزة. ذهب معه علاء الدين إلى مركبه فنقده القنصل ماله، وأخذ الخرزة، ثم عرض عليه شراباً فيه بنج، فلما شربه علاء الدين انقلب على ظهره، فحطوا المداري وحلُّوا القلوع، وأسعفتهم الريح حتى وصلوا عرض البحر، وهناك صادفوا مركباً فيها أربعون من تجار المسلمين، فطلع القبطان بمركبه عليهم، ووضع الكلاليب فيها، والأربعون من تجار المسلمين قيدوهم بالسلاسل ونهبوا مركبهم وساروا بهم إلى مدينة جنوة، فأقبل القبطان الذي معه علاء الدين إلى باب قصر قيطون، فنزل الملك وأمر بضرب أعناق المسلمين واحداً واحداً، وعندما جاء دور علاء الدين خرجت عجوز ذات هيبة، وتقدمت من الملك وطلبت منه أن تأخذ علاء الدين ليخدم في الكنيسة، فوافق الملك وذهب معها علاء الدين وظل يخدم في الكنيسة مدة سبعة عشر عاماً. وبينما هو يقوم بعمله ذات يوم، وإذا بالعجوز تقول له أن يغادر الدير هذا اليوم ويبيت في المدينة، لأن الأميرة حُسن مريم بنت الملك يوحنا تريد أن تدخل الكنيسة للزيارة، ولا ينبغي أن تصادفه في طريقها، فامتثل كلامها لكنه أضمر في نفسه أن يرى بنت الملك هذه، فاختفى في مخدع له طاقة تُطل على مدخل الكنيسة، واستطاع أن يرى الأميرة، فوجدها كأنها البدر إذا بزغ من تحت الغمام، وبصحبتها صبية تناديها زبيدة، فأمعن النظر فيها فوجدها زوجته زبيدة العودية التي كانت ماتت، فخرج من المخدع وهجم عليها وعانق زوجته زبيدة، ثم سألها قائلاً: «أنتِ قد متِ يا زبيدة ودفناكِ في القبر فكيف عدتِ إلى الحياة؟» فقالت له يا سيدي أنا ما متُّ، وإنما اختطفني عون من أعوان الجن وطار بي إلى هنا، وأما التي دفنتموها فهي جنية تشبهني خرجت من القبر وعادت إلى سيدتها حُسن مريم. أما أنا فوجدت نفسي عند الأميرة حُسن مريم، وقالت لي أنا موعودة بزواجي بزوجك علاء الدين أبي الشامات. قال علاء الدين يا سيدتي الأميرة أنا مسلم وأنت نصرانية فكيف أتزوج بك؟ فقالت: حاشا لله أن أكون كافرة، بل أنا مسلمة ولي ثمانية عشر عاماً وأنا متمسكة بدين الإسلام، وكنت أنتظرك تنفيذاً للوعد، وعندما أتيت أرسلت لك العجوز، وأنا أرسلت لك الخرزة ووضعتها في الجراب في دكانك ليأتي بها وبك ذلك القبطان، فهي خرزة من كنز مرصود، وفيها خمس فضائل تنفعنا

عند الاحتياج إليها. توجه علاء الدين وزوجته زبيدة برفقة الأميرة مريم إلى الكنيسة وأحضروا الخرزة، فحطت مريم يدها على الوجه المنقوش عليه السرير، ودعكته وإذا بالسرير أمامهم، فركب الثلاثة عليه، ثم قالت بحق ما كُتب على هذه الخرزة من الأسماء والطلاسم وعلوم الأقلام أن ترتفع بنا يا سرير، فارتفع السرير وطار حتى وصل الإسكندرية، فارتاحوا بها قليلاً، ثم توجهوا إلى مصر ليرى علاء الدين والديه، وهناك تزوج علاء الدين الأميرة مريم بعد أن وافقت زوجته زبيدة، وعاشوا جميعاً أرغد العيش وأهنأه.

الفصل العشرون

الأريكة: دراسة تاريخية

«الرمز جزء من آلة الزمن».

بول فاليري، أفكار شريرة، 1899

(1)

تُعدُّ حكاية «علاء الدين أبو الشامات» من أكثر حكايات «ألف ليلة وليلة» إفراطاً في استخدام المصادفات الغريبة، والعواطف المتقلبة غير المتوقعة، وقد روتها شهرزاد في تسع عشرة ليلة كانت مليئة بالصُدف والأحداث غير المترابطة، مما يجعل تلخيصها مهمة شبه مستحيلة. ومع ذلك، فهذه هي حكاية علاء الدين الأصلية كما يقول فيليب كيندي، وتجمع داخلها عدة خيوط من قصص أخرى وفترات زمنية مختلفة، «فاجتمعت داخل القصة الواحدة حكايات متفردة، لكنها غير متجانسة». ثمة خيوط من قصة يوسف وإخوته في الكتاب المقدس والقرآن، ومقتطفات من حكايات هارون الرشيد في «ألف ليلة وليلة»، تختلط كلها معاً لتقديم حكاية «علاء الدين»، بما فيها من تقلبات. تتزاحم في هذه الحكاية مثاليات الفروسية مع صنوف المكر والدهاء، وتتداخل الخلاعة أحياناً مع مظاهر التقوى، في مفارقات أخلاقية وسردية صارخة، يتخللها تسارع العقدة في الحكاية، للوصول إلى النتيجة التي تلخصت في صفحتين قدَّمت فيهما شهرزاد الجوائز المرجوة، عبر الانتقام من الأشرار، ووصول الأبطال والقارىء إلى حالة معقولة من الرضا.

تتميز هذه الحكاية ببروز التفاصيل الدقيقة للخلفية التاريخية لأحداثها، إذ تظهر

منطقة البحر الأبيض المتوسط والفوضى قد عمتها، ويجول فيها القراصنة على هواهم دون رادع، وتنتشر تجارة العبيد على شواطئها في جوٍّ قاتم من العداء الديني بين المسلمين والمسيحيين، مثلما يبرز هذا التعصب الديني الصارخ في حكايات أخرى لاحقة من «الليالي». لقد رأينا في حكايات متقدمة قروسطية الأصل في «الليالي» تسامحاً دينياً ملحوظاً، حيث الشخصيات تتسم بالتسامح والكرم إزاء الأديان الأخرى، كما أن الزواج بين الأديان مسموحٌ به ولا يخرق أي محظورات، وذلك في حكايات مثل «الملك قمر الزمان ابن الملك شهرمان». غير أن هذا التوجه تغيَّر تغيُّراً ملحوظاً في حكايات المغامرات، التي اتخذت المدن أو البحر خلفية لها مثل حكاية علاء الدين، فأصبحت العلاقات بين الأديان أكثر حدة بتأثير الصراعات التاريخية.

لقد عززت الترجمة لامعقولية هذه الحكاية، وقد استعار فولتير ذاته بعض المجاز منها، مثل عودة زبيدة إلى الحياة، واستخدمها في شخصية كونيفوند، الذي يعود إلى الحياة بعد موته، أما الجزء الأخير منها، الذي يتضمن زواج علاء الدين بالأميرة مريم، فيبدو وكأنه إضافةٌ من المترجم طعَّم بها نهاية الحكاية الأصلية، في محاولة لإطالة الفروع الأولى للقصة، وتشعيبها إلى نتائج غير معقولة، وهي إحدى سمات القصِّ الشفوي. يقول كيندي في ذلك: «ثمة الكثير من السحر المتميز في هذه الحكاية... إذ ينتقل علاء الدين ومريم وزبيدة إلى بلادهم بضربة سحرية واحدة، وينتهي كل شيء في تكثيف غريب للأحداث في النهاية، ويمكن للمرء أن يتساءل إن كان الكاتب قد حادَ عن مصدر الحكاية الأصلية، ولاسيما بالنظر إلى نهايتها المستبعدة لتحقيق الإدراك المطلوب». يستمر كيندي في تعليقه، قائلاً: «في النهاية، يرجع تقييم نجاح هذه المؤثرات إلى ذوق القارىء». تحوَّل هذا القصُّ المزدوج إلى رمز من رموز الخرافة الشرقية، تبناه معظم الكتَّاب الأوروبيون مباشرة بعد ظهور ترجمة «الليالي»، إذ يسمح هذا الأسلوب للكاتب أن يقدم لجمهوره نهايات سعيدة يعيشها الأبطال من جهة، ومن جهة أخرى يمكن التلاعب بهذه النهايات لتصبح عشوائية وشبه مستحيلة الحدوث، لدرجة تبعث على الضحك، فيستمتع بها الجمهور. يبدو أنَّ هذه الحكاية أرادت أن تخفف من حمولتها السحرية المرتبطة بأدب الخرافة التقليدي، لتصبح

أقرب إلى ملاحم الصور المتحركة المعاصرة، فالسحر فيها ليس سحراً فاعلاً، وإنما جرعة مزيفة منه، مثلما كانت جرعة الأعشاب، التي تناولها التاجر في بداية الحكاية، ليتمكن من إنجاب علاء الدين.

ظهر السرير الشرقي الطائر في الأدب الأوروبي قبل فترة طويلة من ترجمة حكايات «ألف ليلة وليلة»، وكان أبرز ظهور له في كتاب الإيطالي جيوفاني بوكاشيو «الديكاميرون»، وبخاصة في القصة التاسعة من اليوم الأخير، وهي قصة مرحة تجري بعض أحداثها في مدينة الإسكندرية كذلك، وتروي قصة صلاح الدين؛ الحاكم المُبجل، والصديق الوفي، ويقابله الفارس ماسير توريلو، الذي يقع أسيرَ جنود صلاح الدين في أثناء الحروب الصليبية، لكن صلاح الدين يلاحظ مهارة توريلو في تدريب الصقور، فيُقربه منه، ويصبحان صديقين. يشتاق توريلو إلى زوجته التي خلّفها في إيطاليا، فيستدعي صلاح الدين ساحراً شهيراً ليساعد في نقل الفارس الإيطالي إلى مدينة بافيا ليرى زوجته، غير أن الساحر يشترط أن يكون توريلو نائماً خلال عملية الانتقال، فيأمر صلاح الدين بتجهيز سرير شرقي فاخر، مغطى بفرش مخملي مذهب، وقد طُرِّزت حوافه بحبات اللؤلؤ الضخمة، وزُين بصفوف من الأحجار الكريمة، ثم أُضيفت الوسائد الوثيرة لينام عليها الفارس في رحلته إلى بلاده. أفاق توريلو صباح اليوم الموالي، ليجد نفسه على هذا السرير الفاخر أمام كنيسة المدينة. وفي داخل الكنيسة، كانت تجري مراسم زواج زوجته التي جاء ليراها من رجل آخر.

هذه قصة واحدة من بحر القصص التي تُظهر التلاقح الثقافي الذي حدث رغم الصراعات السياسية والدينية، ولعل المترجم بويز ماذرز كان يُفكر في قصة بوكاشيو حين ترجم وسيلة الطيران في حكاية «علاء الدين أبو الشامات» بـ«السرير الطائر» عام 1923. أما ماردوس، فيصف السرير وهو يغادر القاهرة، قائلاً: «أبحر عبر الهواء يسابق الطيور، لكنه حلّق بسهولة ويسر ووصل إلى الإسكندرية في لمح البصر». ومع أنَّ ترجمة ماردروس لقيت نقداً شديداً، فإنها كانت ممتعة، لما فيها من ابتكار في التعبير، واختيار للمفردات، ومنها عبارة «السرير الطائر». اختار مترجمون آخرون عبارات مختلفة لوصف وسيلة الطيران في حكاية علاء الدين، وكان منهم من ترجمها

«بالأريكة الطائرة»، ومنذ ذلك الوقت أصبحت الأريكة في القصص الشرقية التي تلَت حكايات «ألف ليلة وليلة» مشهداً رمزياً للغرام؛ المشروع وغير المشروع.

(2)

حكايات «ألف ليلة وليلة» هي حكايات رُويت في السرير، لذلك فالأسرَّة في هذه الحكايات هي موقع الحكي، الذي يضمن المُتع، العاجَّة بها هذه الحكايات، والحرية التي تميزها.

ظهرت كلمة (صُوفة– sofa) في اللغة الإنجليزية منذ عام 1717، وقد أوردها في اللغة الفرنسية أيضاً المستشرق الفرنسي غولويم بوستال عام 1560، وعرَّفها بمجموعة من الألواح أو الطاولات التي تُسمى «صُوفة». كانت الكلمة بالأساس تصف الجزء المرتفع عن الأرض، على أطراف الغرفة، وعادة ما يُغطى بالبُسط والوسائد ويستخدم للجلوس، ثم تبنَّت أوروبا المبدأ ذاته لصنع مقاعد طويلة ومريحة للجلوس عليها، فكانت بديلاً مناسباً للمقاعد الأوروبية المحفورة الصلبة. استوردت أوروبا كذلك كلمات أخرى من الشرق الأوسط والشرق الأدنى للتعبير عن قطع الأثاث، فثمة كلمة (ديوان– divan)، التي تعرضنا لها سابقاً، وثمة كلمة (عثماني– ottoman) التي دخلت اللغة الإنجليزية منذ عام 1806، وتشير في الإنجليزية والفرنسية إلى ما يشبه السرير المُصغر، الذي يصلح للاسترخاء نهاراً. يتكرر ظهور هذه الأرائك والأسرة في لوحات المستشرقين على نحو مضحك أحياناً، فالفضاء الداخلي يُبرزُ غرفاً تصطف فيها الأرائك المغطاة بالسجاد والمطرزات والمفارش الحريرية، وقد نُثرت فوقها الوسائد الحريرية الملونة. لقد أصبحت الأرائك خلاصة المتع الشرقية المتمثلة في الثقافة المملوكية والعثمانية، وتحوَّلت إلى رمز للفخامة والرقي؛ يضعها الأوروبيون في بيوتهم، ويستخدمونها للاسترخاء أثناء قراءة الكتب، التي تنقلهم في رحلات خيالية تُحفزها الصور والكلمات المطبوعة في الكتب التي يقرأونها.

صوَّر الفنانون الأوروبيون الحيِّز الخاص لحياة المصريين والأتراك، فجاءت الأريكة في هذا الحيز مكاناً للحلم والمتعة، مثلما ظهر في لوحة الفنان السويسري جان– إتيان

ليوتار «سيدة تقرأ، 1750»، ولاحقاً ظهرت أريكة أخرى في لوحة جون فريدريك لويس «سيدة تستقبل زوارها، 1873»، حيث تبدو فيها حيِّزاً للاسترخاء المنفرد أو مع الآخرين، أو مكاناً للاختلاء مع الرغبات الإيروسية، أو التدخين، أو أحلام اليقظة، وكذلك لتبادل الأخبار والحكايات، ثم التأمُّل بهدوء. حفَّزت كل هذه الأفكار والصور المُصنعين الغربيين على استقدام فكرة الأريكة وضمِّها إلى قطع الأثاث الأوروبي، فامتلأت البيوت والحدائق، بها مجاراة للتقليد الشرقي السائد حينها، الذي لم يقتصر على الأثاث، وإنما تخطاه إلى الأزياء الشرقية أيضاً، وقد امتدحت الرحالة ماري وورتلي مونتاغيو ملابس النساء التركيات الواسعة، التي ترفل بها الشرقيات، بعيداً عن المشدات الضاغطة، والطبقات المتراكمة من القماش، التي كانت سمة الأزياء النسائية الأوروبية آنذاك.

تحولت الأرائك، مثلما أسلفنا، إلى رمز للرغبات المُحرَّمة في لندن، لدرجة أنَّ إحدى صديقات الشاعر وليام كاوبر (1731-1800)، وتدعى ليدي أوستن، طلبت منه كتابة قصيدة عن الأريكة، في محاولة منها لمساعدته على الشفاء من اكتئاب حادٍ ألمَّ به، وقد كان كاوبر –مع إصابته بالاكتئاب– شخصاً ورعاً تقيّاً، وهو صاحب المقولة الشهيرة: «يتجلى الخالق بطرق غامضة»، لذلك كتب سلسلة من القصائد أسماها «المهمة»، وافتتحها كما يلي:

طلبت السيدة من الشاعر قصيدة، وأعطته «الأريكة» موضوعاً لها، فأطاع، ثم أضاف موضوعاً آخر، وأخذ يتبع أفكاره وخواطره، ويضيف القصائد واحدة تلو الأخرى، حتى تراكم لديه ديوان كبير.

يبدأ كاوبر «المهمة» بأسلوب ملحمي ساخر وظريف، فيقدم الأريكة، قائلاً:

«أُغني الأريكة
في البدء كانت مقعداً صغيراً،
ثم جاءت الحاجة لإسناد الكوعين
وأخيراً قضت الرفاهية بإكمال الأريكة في النهاية».

غير أن الشاعر يبدي تعاطفه -في آخر المطاف- مع المقعد الصغير القديم، ضد الأريكة الفخمة الجديدة، التي يرى فيها رمزاً للخداع والتراخي، وباباً للتحرر والخلاعة، ويختم قصيدته برفض حياة المدينة في لندن، وشرور العصر، وينتصر لحياة الريف الوادعة في بيته الشهير: «خلق الله الريف، وخلق الإنسان المدن».

تُشخِّص الناقدة إليف بوتمان في قصيدة كاوبر بعض مظاهر المراوغة والهروب، التي لاحظتها في بعض الأعمال الأدبية الأخرى، إذ يحاول الأديب الهروب من تحقيق المتعة في مشهد انتقاه، فيحلق بجناحي الشعور بالذنب، ويعاقب شخوصه لإضفاء قيمة أخلاقية على العمل. كما تلتقط فقرة أخرى من «المهمة» حين يصف كاوبر قصراً رائعاً من الجليد في سانت بيترسبيرغ بَنَتْه الإمبراطورة آنا إيفانوفا بكثير من الشاعرية، ثم يعود بعد ذلك إلى استنكار هذا القصر وتحقيره. تتساءل باتومان: «لماذا ينقلب كاوبر على القصيدة؟ ولماذا يحجب أجمل أبياتها؟» تجد باتومان أمثلة مشابهة في رواية تولستوي «آنا كارنينا»، ورواية توماس مان «الجبل السحري». إنه لأمر مثير للدهشة أن يستهدف كاوبر «الأريكة» بكل إيحاءاتها الشرقية، فقد كان هذا الموقف المزدوج من رموز الأرابيسك سمة بارزة للمستشرقين في القرن الثامن عشر.

رغم الفرق الواضح في التعاطي مع موضوع «الأريكة» بين إباحية كريبلون ووقار كاوبر، فإن شخصية الأريكة لدى الكاتبين تربط بين الجنس وسريَّته، والحكمة السحرية مثلما هي الحال في حكاية «علاء الدين أبو الشامات».

ما إن يجلس المحبون على البساط الطائر، أو السرير الطائر، حتى تتألف مجموعة من الأدوات السحرية، التي توفر المتعة والفخامة والحميمية والقوة السحرية، فتكوِّن جميعها فضاءً صالحاً للحب، يعكس فضاء القصِّ الأصلي لحكايات «ألف ليلة وليلة»، وهو المخدع الذي تجلس فيه شهرزاد مع السلطان لتحكي له الحكايات، وأختها دنيازاد تستمع إليها، ليلة بعد ليلة، في حلم طويل جداً. لكن السرير الطائر لا يكشف أسراره في الليل كسرير شهرزاد، بل إنَّ المغامرات فوقه تدور خلال النهار كما هي الحال في حكاية «علاء الدين أبو الشامات»، فهي إذن حالة من الوعي أو شبه الوعي؛ حالة من أحلام اليقظة، التي تحدث نهاراً، وليست حلماً ليلياً. إنها مغامرات

في العقل الباطن، حيث الدعوة إلى السفر نحو عالم الشهوات الحسية.

تنعكس العلاقة بين الأريكة، والاعتراف، والإيروسية، وأحلام اليقظة، والحكي، بوضوح في أريكة سيجموند فرويد، التي وضعها في مكتبه، وكساها بسجادة شرقية ليستقبل عليها مرضاه، فهل ثمة سبب محدد وراء اختيار سيجموند فرويد للأريكة الشرقية؟ (لم يقلده في ذلك أحد آخر من المحللين النفسيين على حدِّ معرفتي) ربما أراد فرويد تحريض مرضاه على البوح فوق هذه الأريكة، ومثلما تقول ليديا مارينيلي في مجموعتها المصورة تحت عنوان «التفكير باسترخاء»: «إنَّ اختيار فرويد للأريكة لتكون سريراً يسترخي عليه المرضى، يفتح الباب أمام طيف واسع من التجارب بين حالتي الحلم واليقظة، والانحلال والالتزام الأخلاقي». تلعب الأريكة هنا دوراً علاجياً، فهي فضاء للتداعيات الحرة، ووسيلة للإنتاج الشعري، حيث «يمكن للأفكار أن تحيد عن مسارها المعتاد، فتدخل إلى منطقة الدوار، ثم حالة الخدر التام والنوم، أو تصل إلى أعماق الأفكار الجنسانية غير المشروعة». ثمة الكثير مما يمكن تحليله في حكايات «ألف ليلة وليلة»، لكنني شغوفة بالبحث في الرموز التي اختارها فرويد لإعداد المشهد الذي يمارس فيه حكمته السحرية. لا شيء يأتي صدفة في عالم فرويد، لذا فإن اختياره للأثاث في مكتبه حيث يستقبل مرضاه، يعود إلى رغبته في مساعدتهم على سرد حكاياتهم وأحلامهم. لقد غطى فرويد الأريكة بسجادة شرقية تلقاها هدية في حفل خطوبته، ونثر حولها بعض الوسائد الشرقية، بالإضافة إلى بُسط أخرى على الأرض. ربما كان فرويد يسعى إلى الاستعانة بعلاج الحكي، مثلما فعلت شهرزاد، في علاج مرضاه عبر اختيار الأريكة الشرقية موقعاً للسرد والبوح، فهي تُعمق العلاقة بين الشخصية، ووظيفة القصص، ووسائل التحليل النفسي، وكل ذلك يعتمد على الترميز وفكِّ الرموز.

(3)

سمى فرويد أريكته بالعثمانية، وأحياناً دعاها سريرَ الفحص، لكن هذه الأريكة أصبحت تُعرف الآن «بأريكة التحليل النفسي»، ويستخدمها معظم المحللون

النفسيون. أما أريكة فرويد فمازالت موجودة في آخر بيت سكنه في لندن، وقد تحول الآن إلى «متحف فرويد». لقد اكتسبت هذه الأريكة كلَّ صفات الأثر المقدس، فهي تعبق بالذكريات التاريخية، وشهدت على عديد الأحداث، وتغيَّرت حالتها المادية العادية إلى حالة سحرية بسبب الغاية التي كانت تُستخدم فيها. تقبع أريكة فرويد في متحفه، إلى جانب مجموعة كتبه، ولوحاته الفنية، وبعض التماثيل والأدوات، التي جمعها في حياته، أما أكثر ما يلفت النظر في غرفة مكتبه، فهي السجادة الأزميرية الملقاة على الأريكة.

تحوَّلت غرفة مكتب فرويد إلى مزار يؤمُّه المهتمون بحياة الرجل، وتاريخه البادي في مقتنياته الموجودة في المكان، وأبرزها الأريكة الموجودة الآن خلف حاجز يحميها. لايزال الكرسي الدوار الذي استخدمه فرويد موجوداً في الغرفة، وقد صنعه له أحد أصدقائه، وحفر عليه صورة آلهة قديمة. كان فرويد يدعو مجموعة مقتنياته «آلهتي القديمة القذرة»، وماتزال هذه المجموعة محفوظة في غرفتين من غرف المتحف داخل خزائن زجاجية للاطلاع عليها، بالإضافة إلى بعض المقتنيات المعروضة على طاولات خاصة، وتتضمن هذه المجموعة كتباً دينية من مصر واليونان والهند، وبعض المخطوطات التي تؤرخ للحكمة القديمة، إلى جانب عدد من رموز السحر والمعرفة من مصر القديمة، ومجموعة من الأحاجي، ولوحات تمثل وحوشاً أسطورية.

زارت الشاعرة إتش دي عيادة فرويد للعلاج عام 1933، وقد أشادت في مذكراتها بمقتنياته القديمة اللافتة للنظر، التي بهرتها عند دخولها، حتى قبل أن تنظر إلى مُعالجها. كتبت إتش دي عن تجربتها مع فرويد مرتين، كانت الأولى في قصيدتها «الكتابة على الحائط»، والمرة الثانية في قصيدة «الظهور»، التي ألفتها من الملاحظات التي كتبتها أثناء جلسات العلاج، على الرغم من أن فرويد كان يعارض كتابة الملاحظات، خوفاً من أن يؤثر هذا العمل الواعي على تدفق اللاوعي في أثناء الجلسات. وقد شكَّلت الاهتمامات الشعرية الصوفية لدى هذه الشاعرة مسيرة جلسات علاجها مع فرويد، فكانت مهتمة بالرموز التي يحيط بها نفسه في مكان عمله، والروح التي يضفيها على الجماد الذي يسكن مكتبه، ويظهر ذلك في بعض الأبيات من قصيدتها

الثانية، حيث تشير إلى سمات الأشياء التي تحيط به، بقولها: «المدى، والنفس، وكثافة الأشكال ورائحتها، يمكنك أن تُحسَّ بها جميعاً».

تذكر إتش دي أن التماثيل كانت تُشكل نصف دائرة تواجه فرويد وهو يجلس أمام مكتبه. أما الآن، فقد تغير ترتيب القطع قليلاً في المتحف، ومع ذلك يظل مكتب فرويد محاطاً بهالة سحرية خاصة، يعززها الضوء الخافت للإنارة، وهمسات الزائرين، وكأنهم في رحلة حج. كانت هذه الغرفة آخر مكان مارس فيه فرويد عمله، وقد شعرت إتش دي بغموض المكان، وعبرت عنه قائلة: «اليوم، وأنا أجلس على أريكة هذا المحلل النفسي الشهير، أشعر بنسمة باردة تداعب جفوني المتعبة، يحلق بي الخيال إلى البعيد، لكنني أعود دائماً إلى المركز، إلى بقعتي الآمنة، هنا في عرين الأسد الغامض، أو في كهف علاء الدين المليء بالكنوز».

أحضر فرويد مجموعة مقتنياته من فيينا إلى لندن، بمساعدة ماري بونبارت، وقد ظلَّت هذه المقتنيات محاطة بهالة غامضة، آسرةً كلَّ من يراها، ولاسيما الأريكة الشهيرة التي شهدت عدداً من الأسرار والاعترافات قد يفوق عدد الاعترفات التي استمع إليها أي قسيس كاثوليكي طوال حياته. هذه الأسرار والاعترافات كانت البنية الأساسية لعلم التحليل النفسي، ومدخلاً أولياً لطريق العلاج.

يعود تصميم أريكة فرويد إلى العصر الفيكتوري، مع بعض الاختلافات البسيطة، فهي صلبة وفيها بعض التكتلات، ويرتفع أحد مساندها ليسند ظهر الجالس عليها، لكن فرويد لم يكن ينوي قط استخدام أريكته للعلاج بالراحة، الذي كان سائداً بين الأطباء النفسيين في عصره، ولاسيما في الولايات المتحدة، لعلاج الاضطرابات العقلية، إذ أصبح هذا النوع من العلاج سيء السمعة بعد أن كتبت عنه شارلوت بيركنز غيلمان في روايتها «ورق الجدران الأصفر، 1892»، التي تحكي عن سيدة أصيبت بالجنون بسبب الضغوط التي تعرضت لها أثناء خضوعها لهذا النوع من العلاج. لا تمثل أريكة فرويد سريراً تضطجع عليه سيدات المجتمع الحالمات نهاراً، كما أنه لا يشبه الأرائك الشرقية التي ظهرت في أوروبا، مع نهاية القرن التي حرصت على اقتنائها سيدات مثل فلورنس نايتنجيل أو أليس جيمس، فهل كانت هذه التداعيات

المعروفة آنذاك في فيينا –مع نهاية القرن– مرفوضة لدى الطبيب الشهير، الذي بدأ أسلوبه في العلاج بدراسة إحدى حالات الهستيريا؟

بالنسبة إلى مفكر بارز كفرويد، عُرف عنه دقة الملاحظة، والتقاط أي إشارة للعقل الباطن، من تورية، أو زلات لسان غير مقصودة، لا بد أنَّ اختياره للأريكة والسجادة الشرقية التي تغطيها، عمل مقصود له ما يبرره لديه. لا تقوم أريكة فرويد على أرجل، بل إنها تجلس على أرضية الغرفة مباشرة، تغطيها سجادة فارسية بألوان حارة، وفوقها غطاء آخر وبعض الوسائد، فتبدو وكأنها عش لطائر كبير، وقد جرت العادة في العصر الفيكتوري على إسدال الأقمشة أو الستائر أو المفارش على كلِّ شيء تقريباً، بدءاً من قفص الببغاء، وانتهاءً بالبيانو الذي يُوضع في ردهة الاستقبال، غير إن فرش السجَّاد الشرقي أو تعليقه كان تقليداً خاصاً لم يوجد إلا في بعض المتاحف أو المعارض الفنية في أوروبا الشرقية أو في أوساط الأثرياء في لندن وباريس (استخدم أوسكار وايلد في شبابه السجَّاد الفارسي لفرش غرفة الاستقبال في منزل، وتغطية بعض الأرائك، عندما كان يكتب حياة سالومي). وفي فيينا، قام المؤرخ الفني ألوي ريغال (1858-1905) بتمهيد الطريق أمام سكان المدينة لتذوق فن النسيج، ولاسيما فن حياكة السجاد الشرقي، عندما استلم إدارة المتحف النمساوي للفنون والصناعة عام 1887 (ظل في هذا المنصب حتى عام 1898)، وتُوجت جهوده بإقامة أول معرض دولي للسجاد الشرقي في فيينا عام 1891.

استهلَّ فرويد جمعَ السجاد عام 1883 عندما أهداه ابن عمه مورتيز فرويد السجادة التي غطى بها أريكته. كما علَّق سجادة أخرى على الحائط المجاور للأريكة التي استخدمها في تحليل مرضاه، وماتزال هذه السجادة موجودة في متحفه حتى الآن، وإن بهت جانبها المقابل لرأس الأريكة، حيث كان المرضى على ما يبدو يمسدون على هذا الجانب حين يستلقون على الأريكة ويبدأون بالحديث. لا يُسمح بالجلوس على هذه الأريكة في المتحف، لكنني حصلت على إذنٍ خاصٍ بلمسها، فكانت ناعمة حريرية الملمس، بحيث ينزلق الجالس فوقها بسهولة، ويسترخي كما كتبت الشاعرة إتش دي في مذكراتها. عندما كانت الأريكة في فيينا، كانت تعلوها لوحة لمعبد

أبي سمبل، لكنَّ هذه اللوحة استُبدلت لاحقاً بلوحة أخرى تصور شاركوت وهو يشرح لطلابه عن الهيستيريا في مستشفى لاسلبترير في باريس. أما الطرف الآخر من الأريكة، فكان يواجه لوحة تصوِّر شخصية «غراديفا» الأسطورية، التي كانت ملهمة لفرويد في عمله.

كانت السجادة قطعة فنية حديثة عندما أهداها مورتيز لابن عمه فرويد، وقد كان مورتيز يتاجر في القطع الشرقية، وزار عدة مناطق في الشرق الأوسط، وثمة صورة له يظهر فيها مرتدياً ثوباً شرقياً وغطاءً للرأس، مثل كثير من المستشرقين والرحالة الأوروبيين، الذين كانوا يرتدون الأزياء الوطنية للبلاد التي زاروها. يقول الخبراء اليوم إنَّ السجادة الموجودة في متحف فرويد من السجاد الكيشاني وليست أزميرية مثلما كان فرويد يعتقد، وقد نُسجت على أيدي القبائل البدوية التي تقطن إقليم فارس بين إيران وتركيا، حيث تقتصر حياكة السجاد على سيدات القبيلة وبناتها، خلافاً للعادات المتبعة في قبائل أخرى. يقتبس المؤرخ الفني الإيطالي سيرجيو بيتيني مثلاً محلياً إيرانياً يقول: «تصلح الفتيات حتى سن الحادية عشرة لحياكة السجاد، أما بعد ذلك فيصلحن للحب»، ثم يتابع بقوله:

«في الماضي، لم تكن ثمة فتاة من فتيات القبيلة إلا وتحسن حياكة السجَّاد، فقد كان ذلك مطلباً أساسياً من متطلبات الزواج، وقد يفوق الجمال أحياناً. وكانت الفتيات يمارسن الحياكة في كل مكان، داخل الخيمة أو خارجها. لقد كانت الحياكة عملاً منزلياً ليس الغرض منه البيع أو المتاجرة، وإنما كانت البُسط تحاك يدوياً في المناسبات التي تمر بها القبيلة، فثمة سجادة للعرس، وأخرى عند ولادة طفل جديد، وسجاجيد للصلاة، وحتى في الموت ثمة سجادة خاصة تُحاك على اسم المتوفي. لقد عاش ملايين الفرس وماتوا فوق قطع السجَّاد». كانت حياكة السجاد تتم أحياناً في ورش تضم عدداً من الفتيات، حيث يُقدِّم النموذج المطلوب للحياكة رجل عجوز يبدأ غالباً بوصف النموذج عبر أغنية يصف فيها الألوان والعُقد والخيوط، لتقوم الفتيات بتنفيذها.

افتتح المخرج الإيراني محسن مخملباف فيلمه «غابي»، الذي قدمه عام 1996، بمشهد لسيدة عجوز تغسل سجادة تقليدية، نسجتها فتيات القبيلة، في النهر مرة

بعد مرة، ويظهر زوجها واقفاً يرقب العملية، وهو يغني بصوت أجش أغنية تقليدية قديمة يستدعي فيها الأرواح التي تسكن السجادة، وهنا تخرج من الماء فتاة حسناء بحاجبين داكنين، وهي تنظر بعمق إلى السجادة، فنعرف أنَّ اسمها «غابي» على اسم السجادة ذاتها، وتبدأ بسرد حكاية النساء اللواتي حِكن السجادة من قبل، على وقع أغنية الزوج، ثم تظهر صور تلك النسوة على ظهور الجياد، ترافقهن مجموعة من الأطفال يرقصون ويغنون.

تظهر رموز مشابهة على السجادة التي تغطي أريكة فرويد، فثمة طيور بيضاء بأعناق مشرئبة تقف على خلفية زرقاء في وسط السجادة، يواجه بعضها بعضاً أحياناً، وتنظر في اتجاهات مختلفة أحياناً أخرى. أما إطار السجادة الأحمر القاني، فنجد عليه أربعة مخلوقات مُجنَّحة لها ذيول رائعة قد يتصل نسبها بالعنقاء أو وحوش الغريفن الأسطورية، التي كان فرويد يحيط نفسه بها.

تحكي كلُّ سجادة حاكتها فتيات قبيلة الكيشاني قصة مختلفة. وفي فيلم مخملباف، يحكي الرجل العجوز في أغنيته قصة شابين من القبيلة تحابا وسط الجبال الشاهقة والسهول الرحبة التي تستوطنها القبيلة، وعندما قرَّرت الفتاة غابي أن تتبع حبيبها وتهرب معه من تقاليد القبيلة الصارمة، وقعت النهاية المأساوية حين استطاع والد الفتاة تتبع أثر العاشقين إلى أن وصل إليهما وقتلهما معاً.

يعرض الفيلم التداخل الثري بين حياكة السجاد والحكي في هذه الثقافة، التي انتجت سجادة فرويد، فهو يُقدم هذه الحرفة التقليدية القديمة وسط أجواء طبيعة ساحرة لبيئة تموج بالألوان والأشكال. ومن تبدل الألوان في فصول السنة إلى لون الجداول التي تخترق الوديان، ثم بياض الثلوج في فصل الشتاء، يستقي المخرج مشاهده المتتابعة، التي تنعكس كلها في النهاية على سجادة «غابي»، ترافقها الأغاني الحزينة، التي يصدح بها الرجال لرواية حكاياتهم وأحلامهم. لا يعكس هذا التنوع الهائل للألوان شخصية أبناء الكيشاني وثقافتهم فقط، فهو اعتراض صارخ كذلك على قمع النظام الإيراني عبر الأغنيات والحكايات الرافضة للقهر والرقابة وتوحيد الذوق، الذي يقصر الأزياء على اللونين الأسود والرمادي فحسب. يضج الفيلم

بأشكال المقاومة الصامته ضد الظلم واليأس، مشكلاً صرخة في وجه القوى، التي تقف ضد التسامح والخيال.

تحكي سجادة فرويد قصتها الخاصة كذلك، فهي تقول إن فرويد يعي العلاقة بين بنية العقل الباطن وحياكة النماذج في السجادة الشرقية، فالسجادة الفارسية، وحكايات «ألف ليلة وليلة»، والتحليل النفسي، كلُّها أشكال من الحكي. ويمكن من خلال تفحص هذه الأشكال، الانفتاح على وظيفة السرد الشفاهي، والنصي كنشاط أساسي للوعي البشري.

(4)

يبدو أن البساط السحري كان مألوفاً لدى فرويد، مثلما يظهر في رسالة بعث بها إلى خطيبته مارثا عام 1882:

> «لو أنني أعلم ماذا تفعلين الآن. هل تقفين في الحديقة تحدقين في الشارع المهجور؟ لم أعد أستطيع المرور في هذا الشارع للسلام عليك، واحتضان يدك بين يدي. والبساط السحري الذي كان يحملني إليكِ قد تمزق، والخيول المجنحة التي كانت ترسلها لي الجنيَّات، كلها اختفت ولم تعد تحضر، وكذا الجنيَّات. أصبح العالم بأسره مُمِلاً ومبتذلاً، حين يقول لي: ستحصل على ما تريد يا بني بمرور الزمن. إن الصبر هي الكلمة السحرية الوحيدة التي يعرفها هذا العالم، لكنه ينسى أنَّ الأشياء تضيع مع الزمن إن لم نحصل عليها عندما نريدها، فالثمن الذي ندفعه مقابل ذلك سنوات شبابنا التي نقضيها في الانتظار».

إنَّ هذه الإشارة إلى البساط السحري في الترجمة الإنجليزية لرسالة فرويد قد تبدو لنا صيداً ثميناً لربطه «بالليالي»، غير أنَّ الرسالة الأصلية باللغة الألمانية لم تُشر إلى «بساط سحري»، بل استخدم فرويد صورة من التراث الأوروبي الشمالي وهي

«العباءة السحرية»، إنها العباءة ذاتها التي أعطاها مفيستوفليس للبطل في بداية ملحمة «فاوست» التي كتبها غوته، حيث يصرخ البطل فاوست:

«في جسدي روحان تتصارعان
روح تحب الدنيا،
ترتبط بها، وتسعى إلى ملذاتها
أما الأخرى فتسعى إلى السمو
والخلود في عالم الأرواح
أليس ثمة أرواح في الهواء
تحكم هذا العالم بين الأرض والسماء
اهبطي إليَّ إذن من عليائك
وامنحيني عباءة سحرية
تحملني بعيداً، إلى عالم خفي
ولن أقايضها بكنوز الذهب والحرير
ولا بعرش أيِّ ملك كان».

تتضمن هذه الصورة شكلاً من أشكال السمو، وصولاً إلى تحقيق الأحلام والرغبات، ولكن إذا نظرنا إلى المستوى الأعمق في الصورة، سنجد عالماً يزدهر فيه الخيال ويتدفق، حيث تصبح الكلمات السحرية مفتاحاً للمتعة والمعرفة، اللتين يمكن امتلاكهما الآن دون تأخير. لذلك يستخدم فرويد هذه الصورة للتعبير عن رغبته في الوصول إلى مارثا، والاستمتاع بصحبتها على الفور، وقد استجاب المترجم الإنجليزي لهذه الرغبة باستبدال العباءة بالبساط السحري، الذي استعاره من «الليالي»، ليحمل فرويد ويطير به للقاء خطيبته مارثا، كي يراها وتراه دون أن يكون مختفياً تحت العباءة السحرية.

لطالما استخدم المؤلفون والحكاؤون أداتي البساط السحري والعباءة السحرية

في قصصهم، وكانت الأداتان تتداخلان في العمل الواحد أحياناً، مثلما نرى في قصة دوغلاس فيربانكس «لصُّ بغداد»، حيث يظهر عنصر مجازي مشترك بين العباءة والبساط، يتمثل في نسج الخيوط ونسج الحكايات. لقد عاد فرويد في كتابه «تفسير الأحلام، 1900» إلى «فاوست»، واقتبس بعض أبيات ميفستوفليس، التي يقول فيها: «أفكار لا تُحصى تحتشد في هذا الحلم، فنحن أمام مصنع للأفكار حيث تُنسج قطعة فنية رائعة، تلتقي فيها آلاف الخيوط، وتتشابك، وتتداخل لتكبر عقدة إثر عقدة، وتصبح القطعة الفنية المرجوة».

يصف فرويد كيف تتطلب طريقته في التحليل النفسي نظرة عميقة إلى الخيوط، ليتمكن من متابعتها فَيَصل إلى نقطة التقائها في العقدة المركزية، حيث المستوى الأعمق تحت الوعي، الذي يظهر أحياناً في الأحلام، لذلك تتبع فرويد الخيوط أو الأفكار في أحلامه الخاصة، وكان يدعو مرضاه إلى التعبير عن أحلامهم أيضاً. وبالتعاون معهم، كان يحاول التوصُّل إلى النماذج المتكررة، والروابط التي تربط نسيج الأحلام والأفكار ببعضها.

يمكننا في هذا السياق الربط بين مفهوم التحليل النفسي، والاستخدام اللغوي لهذا المفهوم، والسمات المادية للسجاد. يُصرِّف النساج موتيفاته البنائية إلى عدد غير محدود من التراكيب، ضمن إطار أساسي يتناول الأرضية والأشكال، ثم يعكس كلَّ تركيب بطريقة مختلفة من خلال تنوع الألوان، والأبعاد، وطبيعة المواد المستخدمة. ولقد لفتت كريستينا كامبو النظر إلى وجود أُطر داخل الأطر في السجادة الشرقية، أما الباحثة الأدبية فريال غزول فقد دَرَست العلاقة بين هذه الأطر وبنية حكايات «ألف ليلة وليلة»، وتوصلت إلى تحديد ثلاثة مستويات من التداخل أسمتها: التبعية، والاتساق، والاستعلاء، في إحالة واضحة إلى تقسيمات فرويد للعقل الواعي، والعقل الباطن، التي صنفها إلى: الهو، والأنا، والأنا العليا. تحكم تصنيفات غزول العلاقة بين الحكاية والحكّاء، الذي يتحكم في امتداد الحكاية وتشعبها ويشد النموذج ليمنعه من الانفلات إلى ما لانهاية، ليظل داخل الإطار الرئيسي المحكوم بزمن ليلة واحدة. تقع الأشكال الهندسية الرئيسية الثلاثة في البساط الذي يغطي أريكة فرويد داخل عدة

أطرٍ مختلفة العرض والزخرفة، يصل عددها إلى عشرة أطر، وتعكس هذه البنية تعدد المعاني في التحليل النفسي، حيث يخبيء كلُّ معنى معاني أخرى جديدة، وصولاً إلى مركز البناء. أراد فرويد أن يمنح مرضاه بقعةً تشجعهم على السرد والبوح من الأطار الأعم إلى التفاصيل الأكثر خصوصية، ليلتقط هو كلَّ ذلك، ويقوم بفك رموز السرد خلال فترة زمنية يحددها، وتكون إطاراً لعملية السرد. وفي الجلسة الموالية، يلتقط خيط السرد من جديد ليبدأ المريض بالحكي مجدداً. سجلت الشاعرة إتش دي في مذكراتها عن تجربتها مع فرويد؛ كيف كانت من خلال جلساتها العلاجية تستحضر الماضي، ليصبح حاضراً وماثلاً أمامها، فينتفي العمق، ويخرج إلى السطح ما كان مدفوناً في أعماق نفسها.

لايزال ترتيب الاستلقاء على الأريكة والبوح الذي ابتكره فرويد متبعاً حتى الآن في عيادات التحليل النفسي، وبينما يبدأ المريض سرده، يجلس الطبيب مستمعاً صامتاً، وكأنه السلطان شهريار في حكايات «ألف ليلة وليلة». استخدم جورج كراب موضوع التنصت على الأسرار في قصيدته «كاتم السر، 1812»، التي اتخذت شكل الحكاية الشرقية لتقديم عبرة أخلاقية في النهاية. رُزقت بطلة الحكاية آنا بطفل غير شرعي قبل زواجها، بيد أنها لم تخبر زوجها بذلك، لكنَّ صديقتها المقربة إلزا كانت تعرف هذا السر، وبينما كانت آنا تصعد السلم الاجتماعي إلى أعلى طبقات المجتمع، كانت إلزا تعاني عدة صعوبات مالية، فقررت أن تبتز صديقتها بما تعرفه عنها، ولاسيما أن آنا أصبحت كونتيسة ستافورد بعد زواجها.

يدخل الزوج إيرل ستافورد إلى حبكة القصة، ليحكي قصة أخرى أمام زوجته وصديقتها على نسق تداخل الحكايات في «الليالي»، أما حكايته فهي عن هارون الرشيد، الذي أمر بإنزال أشدِّ العقاب بمن تسول له نفسه أن يقطف شيئاً من حديقته المفضلة، وبينما كان يتنزه في هذه الحديقة في أحد الأيام، سمع حواراً بين شخصين خلف الأشجار، فوقف ينصت إلى ما يقال، وإذا برجلٍ يبتز شاباً صغيراً لأنه رآه يسرق تفاحة من حديقة الخليفة، ويهدده بفضح أمره. حَملت نهاية القصة مفاجأة أخلاقية مرضية، إذ يُعاقب الخليفة الرجل المبتز، ويعفو عن الشاب السارق. كانت هذه النهاية

إشارة واضحة من إيرل لزوجته الكونتيسة، بعد أن لاحظ قلقها الدائم، وخوفها الذي لم يعرف له سبباً إلا عندما ألقت به الصدفة خلف باب غرفةٍ كانت تضم آنا وصديقتها، وهما تتحدثان، والصديقة تهددها بفضح أمرها، فأراد الزوج أن يلعب دور شهرزاد، التي كانت ترسل لشهريار رسائل مبطنة في حكاياتها عن أهمية العدل وعاقبة الظلم، وقد فهمت آنا الرسالة وصارحت زوجها بماضيها قبل أن تلتقيه، فغفر لها ما كان، وطرد الصديقة خارج قصره مثلما فعل هارون الرشيد مع الرجل المبتز والشاب السارق.

تفتدي هذه الحكاية داخل الحكاية حياة آنا وسعادتها، وفيما يتعلق بالأريكة، والأسرار، والتجربة الجنسية، تلتقط قصيدة كراب الأهمية البنيوية للتنصت في حكايات «ألف ليلة وليلة»، فوجود الأخت الصغرى دنيازاد في الحكايات، يُحفِّز سيل الحكايات التي تقصها شهرزاد، لأنها المستمع الأول لها. أما السلطان، فقد كان يتنصت على الحوار بين الأختين في البداية، قبل أن يقع في فخ السرد، ويبدأ المطالبة بالمزيد، بعد أن تملكه الفضول. لقد استخدم كراب هذا الشكل من الحكاية لأنه أنسب ما يكون للاعتراف بالأسرار المخفية في أدبيات الحريم. وثانياً، فقد حوَّل كراب تلك الفضيحة الجنسية النسائية إلى قصة أخلاقية يمكن اعتمادها ضمن جنس أدبي أخلاقي يسمى «مرآة الأمير»، حيث يتلقى حاكم مثل هارون الرشيد إرشادات حول الحكم العادل.

لقد كان التجسس، والتنصت، والوشاية، والنميمة، أمراضاً مزمنة في المجتمع الشرقي، مثلما رآها المستشرقون، وظلَّ هذا التعالق النمطي قائماً، رغم تغيُّر الحالة التاريخية. يبدو اختيار فرويد لترتيبات جلسات العلاج النفسي أوضح الآن، فقد كانت الترتيبات تتضمن جلوس المحلِّل خلف رأس المريض فلا يراه، وكأن المعالج يتنصت على الأسرار الشخصية التي يحكيها المريض. وفوق كل ذلك، كانت الحكايات التي يحكيها المرضى فدية يقدمونها لإنقاذ حيواتهم « كالكثير من الحكايات في الليالي»، إنه العلاج بالحكي، إذن، حيث تحرر الحكايات المريض من الكبت الجنسي، وتساعده على الحفاظ على نفسه، عبر تفسير العناصر والرموز والموتيفات الموجودة في سرده،

تفسيراً جديداً.

تعود صورة البساط بوصفه مشهداً غامضاً في كتابات هنري جيمس الأخلاقية، ولاسيما قصته القصيرة «شخص في البساط، 1896»، التي يمكن ربطها ببزوغ علم التحليل النفسي لما تتضمنه من تحذير من الوقوع في خطيئة الغرور السليمانية (نسبة إلى سليمان عليه السلام). تتلاعب قصة «شخص في البساط» بنظريات فرويد في التحليل النفسي، التي كانت حديثة آنذاك، ومنها أنَّ ثمة مفتاحاً لحكاية كل فرد، وأن معنى الحلم يكمن في الصور التي تبرز من عُقد محددة تربط الصور ببعضها، غير أن جيمس يُلمح في قصته إلى أن الأحجية قد تكشف أحجية جديدة لا مفتاحاً للحل. تدور قصة جيمس حول كاتب شهير يدَّعي أنه يخفي أداة مهمة في جميع أعماله، وبينما يحاول الراوي جاهداً العثور على تلك الأداة، يجد مع الوقت أنَّ اللغز يكبر ويزداد غموضاً، فيصاب بإحباط شديد. يُحذر جيمس في قصته هذه من وحدانية الرؤية، والغرور الذي قد يعمي المرء عن رؤية وجهات النظر الأخرى، مثلما يظهر في سرده، إذ يبدي حساسية واضحة تجاه النظر إلى الأمور عن بعد، وتجاهل الخيارات الأخرى.

وإضافة إلى التشابه البنيوي بين السرد في «الليالي» وتجربة التحليل النفسي، يلعب مجاز الطيران دوراً مهماً على مستوى اللاوعي في وظيفة الأريكة، فكل ما تقوله الحكايات في «الليالي» عن تجربة الطيران على ظهور الجن أو أيٍّ وسيلة أخرى تساعد في تحرير العقل والجسد، وسيادة الرغبات الخاصة على الزمان والمكان، وتحقيق السعادة المرجوة، يُعدُّ كله في حالة الوعي بعضاً من وظيفة الأريكة التي صُمِّمت لأجلها. تتطلب جلسة التحليل النفسي من المريض أن يستلقي على الأريكة ويحلق بأفكاره داخل نفسه، دون النظر إلى الحاضر وماديته، وكأنه ينفصل عن العالم المادي، ليطير في رحلة سحرية تصحبه فيها الحكايات التي يقصها، ولذلك فإن لحظة عودته إلى مادية الواقع تبدو مدهشة وغريبة، مثلما تقول إتش دي في مذكراتها، فقد ذكرت مرتين أنها شعرت فجأة بيد فرويد تضرب رأس الأريكة عند انتهاء الوقت المحدد للجلسة، فكانت تستفيق فجأةً، وكأنها تعود من رحلة بعيدة إلى مادية الأريكة التي

تستلقي فوقها، وما كانت لتشعر بها لولا ضربة فرويد، التي أعادت للعالم المادي وجوده من جديد.

ربط فرويد بين تجربة الارتفاع، والنشوة الجنسية التي تتمثل في الانتصاب لدى الرجل والتهيج لدى المرأة، لذلك رأى في أحلام الطيران ترجمة للرغبات الإيروسية. وقد رأت دوائر التحليل النفسي في فيينا عام 1912 صورة مجسدة للعلاقة بين الطيران والرغبات الجنسية في التمائم الكلاسيكية، التي كانت تصور الأعضاء التناسلية للرجل والمرأة في صورة طيور محلقة، وكانت تُستخدم لجلب الحظ. كما ربط المحللون النمساويون أيضاً بين الخوف من السقوط والخوف من فقدان الانتصاب، ففتحت لهم هذه العلاقة باباً واسعاً أدى إلى المزيد من طرق التحليل النفسي الجديدة.

إن الدُوار وفقدان التوازن هما عقاب التحليق، والشعور بالسقوط إلى الهاوية هو نتيجة مؤكدة للاستسلام للأحلام، لذا ارتبطت أحلام الطيران دائماً بالخزي والخطيئة، ولا أدل على ذلك من شخصية فاوست، الذي لم يجد من يساعده على تحقيق رغباته إلا ميفستوفليس الشرير. تلك هي المواقف التي أراد فرويد البحث فيها لتحرير النفس من الكبت، والتغلب على مخاوف الارتفاع وتحقيق الإشباع الجنسي. لم تكن أحلام التحليل النفسي رحلة مبهجة دائماً، وإنما كان ثمة الكثير من العقبات في الطريق.

(5)

تضم قصة هذه الأريكة التاريخية بعض الملاحظات المأساوية، فقد كان مورتيز فرويد ابن عم فرويد، الذي أهداه السجادة الأزميرية، مولعاً بالمعرفة والمغامرات، وعندما تزوج من أخت فرويد ميتزي، كتب فرويد إلى زوجته مارثا، يقول: «إنَّ مورتيز رجل خيالي، لكنه.. سيشيع روحاً مرحة في عائلتنا الكئيبة».

كان مورتيز يتجول في مصر وبطرسبورغ واليونان عندما وُلد أطفاله، لكنه عوَّض كلَّ ذلك في ابنته الصغرى التي وُلدت عام 1892، فكان يأخذها معه في جميع أسفاره. قررت هذه الفتاة أن تتخذ شخصية صبي، فأسمت نفسها توم، وعاشت

حياة الأولاد، فيما يشبه ما فعلته زُمرُّد وبدور في حكايات «ألف ليلة وليلة». أصبحت الفتاة لاحقاً كاتبة لقصص الأطفال، وتزوجت جانكيو سيدمان، الذي كان يملك دار أوبير للنشر في برلين، والمختصة بكتب الاستشراق. نشرت توم «كتاب التحولات» للأطفال، وكان يحتوي على بعض الألعاب الورقية والأقراص المتحركة التي تثير خيال الأطفال، ففي الجزء الأول (البيت السحري، 1927) يقطن في هذا البيت عائلة كبيرة على عكس عائلة فرويد. أما في الجزء الثاني (القارب السحري، 1929)، فنجد عمَّها يُطل من إحدى النوافذ وهو يدخِّن سيجاره الشهير، وفي مكان آخر من الكتاب ثمة غلاف أحمر شفاف ملحق بالكتاب يُغيِّر تفاصيل الصور إذا ما غُطيت به. وعلى سبيل المثال، توجد صورة لطفل مُمدَّد على بطنه فوق أريكة يقرأ كتاباً في يده، أما إذا استخدمنا الغلاف الأحمر على الصورة، فإن الأريكة تختفي ويظهر الطفل وكأنه يُحلق في الهواء مع كتابه. لقد عبَّرت قريبة فرويد في هذا الكتاب عن أفكارها وأحلامها، لتقول لجمهورها من الأطفال أنَّ القراءة والخيال تُحلق بنا بعيداً عن عالم الواقع.

انتحر زوج توم فرويد أواخر عام 1929، ثم لحقت به بعد عدة أشهر عام 1930، فقد تأثرت أعمال الزوج بالكساد الاقتصادي الذي حلَّ بالبلاد عام 1929، وأفلس بعد ذلك، فأقدم على الانتحار. نُشر جزء (القارب السحري) من كتاب التحولات قبل وفاة توم ببضعة أشهر، ولاتزال ثمة نسخة منه في متحف فرويد عليها إهداء إلى آنا فرويد في سبتمبر عام 1929. يلف تاريخ توم كثير من الحزن، لكنها ماتت قبل الحرب، لذلك لم تدر بما حلَّ بوالدتها ميتزي التي سيقت إلى معسكرات الاعتقال أيام النازية مع ثلاثة من شقيقاتها حيث توفين هناك، ما بين عامي 1942-1943.

يُضاف مصير توم المحزن إلى صنوف المعرفة التي تعكسها غرفة فرويد في المتحف، التي أنقذ فرويد محتوياتها، بما فيها الأريكة، عندما فرَّ من فيينا وحملها معه. تتحدث هذه الغرفة عن طريقة فرويد في التحليل النفسي، وعن استخدامه الخيال، ومزجه بين الأسطورة والسرد والخيال والوعي. وبالإضافة إلى ذلك، تعكس هذه الغرفة أسلوباً خاصاً في التفكير والحياة كان على وشك التدمير، وتشهد كذلك على

فترة من التعصب التي شهدتها أوروبا، لكنها تبقى أيضاً علامة فارقة على الحوار بين الثقافات عبر الزمان والمكان.

ومثلما يقول جيرتورد ستين: «الأريكة هي الأريكة، هل هي فعلاً كذلك؟ ربما كان في الوردة ما هو أبعد من الوردة التي نراها».

الحكاية الخامسة عشرة

الأمير أردشير وحياة النفوس

يحكى أنه كان بمدينة شيراز ملك عظيم يسمى «السيف الأعظم شاه»، وكان قد كبر سنه ولم يُرزق بولد، لكنه بجهود الأطباء رُزق أخيراً بولد أسماه «أردشير»، كان جميلاً ونبيهاً، فعلمه وأحسن تعليمه. وكان بالعراق ملك يسمى «عبد القادر» وكانت له بنت جميلة تسمى «حياة النفوس»، لكنها تبغض الرجال وترفض الزواج، وقد خطبها ملوك وأمراء رفضتهم جميعاً. سمع الأمير أردشير بخبر حياة النفوس، فتعلق بها وأصر على معرفتها والتقرب منها، لعلّه يفوز بها. أخبر الأمير والده الملك بنيته، وطلب منه ان يُجهز له الركاب ليسافر إلى البصرة، فوافق الملك وجهّز له ما أراد، وأرسل معه وزيره يكون عوناً له وحارساً. أخذ الأمير معه كلَّ ما يحتاجه من جواهر ومتاع وذخائر وملابس وتحف، وحملها على دوابه، وأخذ المماليك والغلمان، وتزيَّا بزي التجار هو والوزير، وودع أهليه، وتوجه بقافلته إلى البصرة «المدينة البيضاء»، ولَمَّا وصلوا استأجر الأمير أردشير دكاناً فخماً في السوق، ووضع فيه كلَّ ما جلب من بضائع وتحف، وأخذ يعمل فيه كتاجر، فلفت الأنظار إليه لحسنه وبهاء طلعته وما في دكانه من تحف. ولم يزل على هذه الحال حتى جاءته في أحد الأيام سيدة عجوز ذات هيبة، وخلفها جاريتان، وطلبت إليه أن يعرض عليها شيئاً نفيساً، فعلم منها أنه للأميرة «حياة النفوس» وأراد إهداءه إليها، فتعجبت من أمره وألحَّت عليه حتى عرفت منه قصته، ولما سمعت ما قال عطفت عليه ووعدته بالمساعدة. كتب الأمير رسالة للأميرة يُعبِّر فيها لها عن حبه الشديد، وأرسلها مع خادمتها مع هدية ثمينة، فأخذتها الخادمة وادَّعت للأميرة أنها لا تعرف محتواها، وعندما قرأت الأميرة الرسالة

غضبت غضباً شديداً ووبختها، لكن الخادمة أقنعتها أن ترسل جواباً على الرسالة، ففعلت، وظلَّت الخادمة تنقل الرسائل بينهما فترة من الزمن، وأخيراً فطنت الأميرة لحيلة الخادمة، فأمرت بطردها بعد ضربها ضرباً مبرحاً. ذهبت الخادمة بعد أن شفيت من عقاب الأميرة مرة أخرى إلى الأمير أردشير، وأخبرته بما وقع لها، فتحسر الأمير وناشد الخادمة أن تخبره بسر كراهية الأميرة للرجال، فقالت: يا ولدي اعلم أنَّ لها بستاناً جميلاً تحبه، فاتفق ذات ليلة أنها كانت نائمة في هذا البستان، فحلمت أنَّ صياداً نصب شركاً ونثر حوله الحَبَّ، وقعد ينتظر ما يقع فيه من صيد، فلم يكن إلا مقدار ساعة وقد اجتمعت الطيور لتلتقط القمح، فوقع طير ذكر في الشرك، وصار يتخبط فيه، فنفرت عنه الطيور ومنها أنثاه، لكن الأنثى لم تغب غير فترة قصيرة، ثم عادت وتقدمت إلى الشرك، ومازالت تقرضه بمنقارها حتى خلَّصت طيرها، والصيادُ لايزال نائماً، فلما أفاق نظر إلى الشرك، فرآه انفسد، فأصلحه ونثر الحبَّ من جديد، وقعد ينتظر على بُعد من الشرك، وبعد ساعة اجتمعت الطيور من جديد ومن جملتها الأنثى والذكر، فتقدمت الطيور لتلتقط الحَبَّ، وإذا بالأنثى قد وقعت في الشرك هذه المرة وصارت تتخبط، فطارت الطيور جميعاً ومن جملتها ذَكرها الذي خلَّصته ولم يعد إليها لمساعدتها. فلما أفاق الصياد من نومه وجد أنثى الطير في الشرك، فقام وتقدم إليها وقبض عليها وذبحها، فانتبهت بنت الملك وهي مرعوبة، وقالت: «هكذا يفعل الرجال مع النساء! فالمرأة تشفق على الرجل وتضحي بروحها لأجله وهو في المشقة، وبعد ذلك إذا قضى عليها الولي ووقعت في مشقة فإنه يفوتها ولا يُخلصها ويضيع معه المعروف، لعن الله من يثق في الرجال»! ثم إنها أبغضت الرجال من ذلك اليوم.

قال ابن الملك للعجوز: يا أمي، أما تخرج الأميرة من قصرها أبداً؟ قالت: لا يا ولدي، لكنها في كلِّ عام عند نضوج الأثمار تخرج إلى بستانها من باب السر، وهو واصل بين القصر والبستان لتتنزه هناك، وأنا أريد أن أعلمك شيئاً لعله يكون فيه صلاح لك، فاعلم أنه بقي إلى أوان الثمر شهر، فمن يومنا هذا أوصيك أن تذهب إلى خولي ذلك البستان، وتجتهد في اكتساب مودته وصداقته حتى يدخلك إلى البستان، ثم تتحايل حتى تبيت فيه، فإذا نزلت ابنة الملك تكون أنت مختفياً في بعض الأماكن،

فإذا رأيتها اظهر لها وهي لا بدَّ مفتتنة بجمالك.

فعل الأمير ما أشارت به الخادمة العجوز، واستعان بوزير والده على ذلك، وأخذا يتقربان من الخولي العجوز بالمال والهدايا حتى وثق بهما، وكان في البستان قصر قديم متهالك، فعرض الأمير والوزير أن يصلحاه على نفقتهما، فوافق الخولي، فأحضر الوزير البنائين والدهانين لإصلاحه، وأوحى الوزير إلى الأخيرين برسم صورة حلم الأميرة كما حكته الخادمة العجوز، مع إضافة تصوير الطير الذكر الذي لم يعد لتخليص أنثاه، مختطفاً في مخالب طير جارح حيث ذبحه وشرب دمه وأكل لحمه، وأوصاهم بحسن الدهان والتذويق.

نزلت الأميرة «حياة النفوس» إلى بستانها في وقتها المعتاد لتتنزه في البستان، حيث شاهدت تصوير الحلم، ودُهشت لما رأت، فتراجعت عن بغضها للرجال، وسُرَّت بإصلاح القصر، وأمرت بمكافأة للبستاني. وما لبث أردشير أن خرج من مخبأه في البستان في الوقت المناسب ليلتقي الأميرة وجهاً لوجه للمرة الأولى، وما إن وقعت عيناها عليه حتى توثقت المحبة بينهما على الفور، وخشيت الخادمة من افتضاح أمرهما، فأدخلتهما القصر، وصرفت الجواري، فقضى العاشقان ساعات من الحب والغرام حتى المساء، فافترقا على وعدٍ باللقاء. تمكن الأمير أردشير من التسلل إلى القصر ثانية متخفياً بزي امرأة، حتى وصل إلى مخدع الأميرة حياة النفوس، فضمته إلى صدرها، وفرحت بلقائه، واستبقته عندها أياماً حتى اكتشفهما الخادم كافور، فوشى بهما عند والدها الملك، الذي استشاط غضباً، واستشار وزيره، فأشار عليه بقتلهما جزاء فجورهما. نفذ الملك عبد القادر مشورة وزيره ودفع بالعاشقين إلى الجلاد ليقتلهما، وبينما كان الجلاد يتأهب لتنفيذ الأمر، إذا بوفود الجند الشيرازي وعلى رأسه الملك العظيم «السيف الأعظم شاه» قد ظهرت بوادره بامتلاء الفضاء بالغبار، فأحجم السيَّاف عن تنفيذ حكم القتل، وانتظر أمراً من الملك عبد القادر. علم الملك أنَّ الذي كان سيقتله ابن ملك شيراز، وأنَّ أباه قد جاء باحثاً عنه بعد أن استبطأ عودته، فحمد الله أنه لم يقتله، واجتمع الملكان وتصافيا، وخطب أردشير الأميرة حياة النفوس من أبيها، ثم تزوجا ورافقته إلى شيراز، فعاشا معاً زمناً طويلاً في سعادة وحبور، حتى

أتاهم هادم اللذَّات، ومفرق الجماعات، ومخرب البيوت، فسبحان الحي الذي لا يموت.

الخاتمة

«كل ما قيل في الليالي...»

«قد أحتاج إلى مئات الليالي، وربما ألف ليلة، وسأعيش قلقي إلى الأبد خوفاً من سيِّد مصيري، فهل سيملك رأفة السلطان شهريار، ويبقي على حياتي مع طلوع الصباح في انتظار تتمة الحكاية؟ لا أدَّعي أنني سأكتب يوماً قصصاً مشابهة لألف ليلة وليلة... ولا غيرها من القصص التي أحببتها بكل براءة الأطفال، وتعلقت بها ولازمت خيالي حتى الآن..».

مرسيل بروست، البحث عن الزمن الضائع، 1927

«أما وقد انتهى الكتاب الآن، فقد تيقنت أنَّ تلك الحكايات لم تكن هلوسات شخص بعينه. لقد أكدت لي هذه الحكايات ما كنت أعرفه دائماً؛ الحكايات الشعبية حكايات حقيقية».

إيتالو كالفينو، الحكايات الشعبية الإيطالية، 1956.

تقول الأسطورة: كل من يصل إلى نهاية حكايات «ألف ليلة وليلة» لا بدَّ أن يموت، غير أنَّ هذا الخطر لا يبدو جِدياً، إذ لا يمكن أن نضع حكايات «ألف ليلة وليلة» جانباً، ونقول إننا انتهينا منها مثل أيِّ كتاب آخر، ولا يرجع السبب في ذلك إلى طول الحكايات فقط، وإنما يعود إلى تجلياتها اللامتناهية، وطبيعة بنائها المتشعب. يستمع السلطان شهريار في الليلة الثانية بعد الستمئة إلى قصة أمير مجهول يتسلق شجرة

ويجلس عليها، وعندما ينظر إلى الأسفل يجد عفريتاً مخيفاً يضع رأسه في حضن صبية جميلة أخرجها العفريت من صندوق كان يحمله، وعندما يعود الأمير إلى قصره، يغضب منه والده السلطان لأنه ضيَّع خاتماً كان والده قد أهداه إياه، ويأمر بقتله، لكن الأمير يسعى للمماطلة، ويقصُّ على والده الحكاية تلو الحكاية، لتأجيل قتله.

يرى شهريار في قصة الأمير أشباحاً تواجهه تخرج من قصته، ومما حدث معه قبل عامين تقريباً، قبل أن تبدأ شهرزاد بسرد الحكايات، فهل أصبح شهريار مقيماً في ذاكرة شهرزاد؟ وهل أخذنا نحن القراءَ معه؟ يقول شهريار: هذه والله قصتي، بعد أن يستمع إلى بقية الحكاية التي تجلب شخصيات نظيرة لشهرزاد ودنيازاد ووالدهما الوزير. تدفع احتمالية الإدراك القصة نحو القيم الأخلاقية، فنلاحظ نحن المستمعين والقرَّاء للحظة عابرة أننا موضوع القصة الحقيقي، وقد نكون من بعض الأشرار فيها.

تعود هذه الحكاية للظهور مرة أخرى في الليلة الأخيرة؛ الليلة الأولى بعد الألف. لنعود معها ثانية إلى الحلقة ذاتها من السرد، وكأننا نعود إلى المركز من جديد على طريقة بورخيس. إنه كتاب عن التحرر والتحليق والنزوات المتقلبة، يأسرنا نحن القرَّاء، ويضعنا في حلقة مفرغة.

لن نصل في كتاب «ألف ليلة وليلة» إلى الخاتمة أبداً، فهو كتاب غير مكتمل، ولايزال يُكتب حتى الآن. وها هو روبرت إروين يقدم مراجعة شاملة في الفصل الأخير من كتابه «الليالي العربية: النديم» لكل من كتبوا على نسق «الليالي» أو ترجموها أو تأثروا بها، من روبرت لويس ستيفنسون إلى سلمان رشدي، وقد عَنون إروين هذا الفصل بـ«أبناء الليالي»، إجلالاً لكتاب رشدي «أبناء منتصف الليل». استمر الكُتاب والمؤلفون في الاستزادة من معين «ألف ليلة وليلة»، منذ ظهورها حتى اليوم، فقد تخيلت الروائية الهندية غيتاها هاريهاران في روايتها «عندما تسافر الأحلام، 1999» أنَّ دنيازاد تعود إلى قصر السلطان شهرزاد بعد أن تموت أختها في ظروف غامضة. هذا النوع من الأدب لا يقبل الحكاية كما هي، بل يشكك في النهاية السعيدة التي انتهت إليها. أما سلمان رشدي فقد استعاد حكايات «ألف ليلة وليلة» في قالب سياسي معاصر عام 1990، في قصته التي كتبها للأطفال بعنوان «هارون وبحر

القصص»، وتحكي عن مغامرة جديدة عبر إسقاطات سياسية عن الحرية والاستبداد. وفي بلاد «الليالي» الأصلية، استخدم إلياس خوري بناء «ألف ليلة وليلة» في روايته الشهيرة «باب الشمس، 1998»، حيث يُروى عدد من الحكايات المتداخلة أمام فدائي فلسطيني يحتضر. أما علياء يونس؛ الكاتبة الأمريكية اللبنانية الأصل، فقد ربطت في روايتها «رقيب الليل، 2010» بين مغامرات جدتها وأمها في رحلة الشتات وحياتها الحاضرة، عبر مجموعة من الحكايات المتداخلة. وفي مصر، تستوحي رضوى عاشور دور شهرزاد لتحكي حكاية «سراج، 2007»، حيث المكان جزيرة مُتخيلة خارج الزمان والمكان يعاني أهلها الاستبداد والطغيان، وتنتشر فيها تجارة العبيد والفساد. وتستدعي عاشور مغامرات السندباد من «ألف ليلة وليلة»، لتقدم أبطالاً ثائرين على الأوضاع في الجزيرة، ويسعون للتغيير. أما حنان الشيخ، فقد كانت هي شهرزاد التي تقص الحكايات في روايتها «صاحبة الدار شهرزاد».

ربما لن نتمكن من الوصول إلى نهاية «الليالي»، لكنني يمكن أن أضع خاتمة لهذا الكتاب الذي بين أيدينا: «السحر الأغرب»، رغم الأوقات الممتعة التي عشتها في رحلتي لجمع مادة الكتاب وتقديمها، غير أنَّ الوصول إلى النهاية لا يعني إسدال الستار على الكتاب، بل إنَّه دعوة إلى بدء السير في خطٍّ جديد. ومثلما يقول بول ريكور: «ليست البداية هي المهمة الأولى للكاتب، غير أنها يجب أن تبقى نصب عينيه كلما أوغل في كتابه».

كانت نقطة البداية بالنسبة إلي شغفي المحموم بعصور التنوير بكل ما فيها، ولاسيما كتاب «ألف ليلة وليلة»، الذي كان نافذةً للكثيرين كي يطلعوا على ثقافات شعوب أخرى. ومن هذا الكتاب، اخترت مجموعة من الحكايات التي تحتوي على عوامل السحر والخيال المشتركة مع معظم الثقافات، إلى جانب ثقافات الشعوب التي تتحدث عنها الحكايات. يقول المؤرخ آر جي كولنود في دراسة عن أدب الخرافة: «إنها قصص خرافية تقليدية عن السحر بكل أنواعه، بيد أننا نستخدم السحر لتوصيف مجموعة من العادات والمعتقدات الموجودة في المجتمعات البدائية». ثمة بالطبع خيوط أخرى في «الليالي» لا تتعلق بالسحر، مثل حكايات الحيوان، والنوادر

الفكاهية، والحكايات التاريخية، والأساطير، غير أنني لم أتطرق لهذه الخيوط في بحثي. إنني شغوفة جداً بالقصص الخيالية، والحكايات المغرقة في اللامعقول، وهو أمر يحيرني جداً، فقد تربيت تربية كاثوليكية تقليدية تؤمن بالمعجزات والماورائيات، لكنني تخلصت من سيطرة هذه الأفكار منذ زمن بعيد، فلماذا مازلت أسعى وراء السحر، وتحولات الجن، والقصور الطائرة، والكنوز المخبأة؟

لا ندري على وجه الدقة إن كان الإغريق يؤمنون بآلهتهم فعلاً، ولم نعد متأكدين اليوم أنَّ كهنة المسيحية، ولاسيما في الكنيسة الأنجليكانية، مازالوا يعتقدون فعلاً بمعجزات المسيح، لكننا مازلنا على وجه العموم نَقرن حكايات «ألف ليلة وليلة» بالعجائب، التي تُلوِّن الحكايات فيها. كيف إذاً يمكن أن نُفسِّر جاذبية تلك الحكايات؟

قد تكون الإجابة الأولى عن هذا السؤال هي المتعة، فالحكايات توفر للقاريء والسامع متعة كبيرة، ولكن ما المتعة بالنسبة إلى القاريء؟ لقد ظهرت نظريات كثيرة تُفسِّر استخدام السحر والاهتمام به في العصر الحديث، حيث لا يؤمن أغلب الناس بوجوده، وقد طرح سايمون دارنغ إحدى هذه النظريات في كتابه «السحر الحديث»، اعتماداً على موقف كوليردج الذي يؤكد «التوقف الإرادي عن الإنكار»، إذ يستمتع القارىء بالولوج إلى عالم الخرافة والسحر، مستنداً إلى المعرفة التي اكتسبها، فهو يؤجل معرفته إرادياً، ويفتح نافذة يطل منها على ما ينكر وجوده بأمان، وهذه المسافة الآمنة من الإنكار تضيف لذة خاصة على المشهد السحري المكشوف أمامه. ينظر والاس ستيفنس في المقابل إلى الجانب الماورائي في العجيب، ويتطرق إلى حقيقة المجاز، بقوله «إن الجانب الأجمل من المعرفة، أن تعرف أن ما تؤمن به ليس حقيقياً». وتنطبق هذه الحالة من التفكير المزدوج على الصور التي يصنعها الحاسوب، وهذا ما حدث عندما عُرض الفيلم الشهير «أفاتار» عام 2009، الذي حصد عدداً غير مسبوق من المشاهدين. غير أنَّ هذه النظرة الفوقية، المعزَّزة بالمعرفة التي يتكيء عليها المشاهد لا تلتقط حدة التجربة السحرية وكثافتها مثلما جاءت في حكايات «ألف ليلة وليلة»، أو حتى تلك الموجودة في مسرحيات شكسبير الخرافية، حيث نرى في المشهد الأخير من مسرحية «حلم ليلة صيف» هيبوليتا وثيسوس يتجادلان حول حالة الافتتان التي

تسيطر عليهما، فتقول إنها «تفوق الخيال وتزداد تماسكاً مع مرور الوقت، ومع ذلك فهي حالة غريبة ومبهرة».

ترتبط هذه المتعة الغريبة والمبهرة بالسحر والاحتمالات التي يقدمها الخيال، ولكن ليس بصورة وظيفية مباشرة، وإنما يعمل السحر على تكثيف المتعة وزيادة حدَّتها. يقول ريكور: «كل القراءات والتفسيرات تعتمد على السؤال المطروح والغاية منه»، وبالنسبة إلى حكايات «ألف ليلة وليلة» فالسؤال المطروح هو، ماذا تقول الحكايات، وما هي المعرفة التي تُقدمها، ولاسيما في هذا الوقت التي تسيطر عليه الصراعات السياسية في كلِّ مكان؟

قد يساعدنا مصطلح بورخيس «الخيال المنطقي» على فهم ما يبدو لنا مجموعة من التناقضات تجمع بين الحلم والواقع، والإيمان والإنكار، والعقلانية واللاعقلانية. وما حكايات «الليالي» إلا دليل واضح على عمل «الخيال المنطقي» بفاعلية، عندما يقدم لنا في الحكايات مخترعات لم تكن معروفة آنذاك، ويطرح أمامنا صوراً من حياة البشر النفسية والانفعالية، بما فيها من أحلام وقصص حبٍّ، ومحظورات، وسفر نحو المجهول.

يقول إيتالو كالفينو في مقاله الكلاسيكي عن نوعية «النور»: «كلَّما رأيت الإنسانية محمَّلةً بأثقالها، أجد من الواجب عليَّ أن أهرب إلى فضاء مختلف، ولا أعني بذلك الهروب نحو الحلم أو اللاعقلانية، وإنما تغيير المنهج في النظر إلى العالم عبر منظور مختلف يقدِّم طرقاً جديدة للمعرفة والتثبت». هنا تنتقل أفكار كالفينو عن «النور» بين السحر والفيزياء، وبين الحقيقة والخيال، دون تجاهل أدب السحر: «إنني أرى أن الأدب ضربٌ من ضروب البحث عن المعرفة»، ثم يدخل كالفينو في منطقة أخرى من مناطق الكشف بقوله: «للوصول إلى قاعدة وجودية، لا بدَّ من اعتبار الأدب امتداداً للأساطير، وعلم الإنسان، وعلم الأعراق كذلك، فحياة القبيلة البدائية بما فيها من جفاف ومرض وتأثيرات شريرة كانت تدفع رجل الشامان إلى الاستجابة لهذه العوامل بالطيران نحو عوالم أخرى، ومستوى مختلف من الإدراك، حيث يجد القوة لتغيير وجه الحقيقة.. ومع الزمن، أصبحت رؤى الطيران جزءاً من تراث الخيال

في القبيلة أو من التجربة المعاشة لأبنائها، والأدب يُخلِّد هذه التجربة».

لا ندري إن كان كالفينو يحاول تعميم مجاز الطيران على الحكايات، لكن الانزلاق المتبادل بين المجاز والأشياء المادية في «الليالي» واضح جداً، حيث يذوب الوجود المادي للأشياء في الحقيقة الافتراضية للقوى التي تمتلكها. وبالنظر إلى «الخيال المنطقي»، يربط كالفينو بين الأدب والبحث عن المعرفة، ولاسيما في رحلة الشامان ذات الأغراض المادية، مثل البحث عن العلاج، أو جلب الأمان للقبيلة، التي تتحول إلى رحلة خيالية نحو عالم مختلف. كما يلفت الانتباه إلى دور علم الإنسان من خلال دراسته لبعض الشعوب التي تنظر إلى الحياة من منظور مختلف، ولها منطقها الخاص في الحكم على الأشياء، والسعي خلف المعرفة. وبذلك يدعونا كالفينو للتخلص من عبء الأحكام المسبقة، وطرح ما نمتلكه من تحيُّز وعنصرية نحو الآخر، لتجاوز الإطار الذي نحصر أنفسنا داخله. يضيف كالفينو، قائلاً: «أعتقد أن العقلانية وراء العمل الأدبي تظهر عبر استجابة هذا العمل لحاجات البشر في ثقافة ما»، لذلك يرى كالفينو في الصورة السحرية والأسطورة جزءاً من حقيقة الشعوب، بعيداً عن القيمة المجازية للصورة أو الأسطورة، إنَّه يرى فيها رمزاً فاعلاً.

لقد حاولت أنا أيضاً أن أبحث عن خرافة تستجيب لحاجات علم الإنسان في حكايات «ألف ليلة وليلة»، فكانت خرافة الحداثة. كانت قراءة «الليالي» من هذا المنظور تفتح أمامي علاقة جديدة بين الحكايات والظروف المعاصرة. ولم تكن المعاني الخفية تحت سطح الحكايات ثابتة دائماً، ولم تظهر في صورة رسالة واضحة يفهمها الجميع، بل تغيَّرت دائماً بتغيُّر القارىء أو المستمع مثلما يظهر في القراءات المختلفة لحكايات «ألف ليلة وليلة»، عبر الزمان والمكان. أما الرموز في الحكايات من ثوب الريش الذي كانت تضعه الجنية بري بانو، إلى حجر الطلسم الذي امتلكته الأميرة بدور، ومصباح علاء الدين، فلم يَرمز أيّ منها إلى شيء محدد خارج إطار الحكاية، بل كانت وظيفتها الوحيدة إثارة الخيال، ومن ثم تحفيز الفكر.

يُعقب بول ريكوار على الفكرة بقوله: «إذا كنا قد فقدنا براءتنا الأولى في الايمان بالرموز العظيمة وعلاقتها بالمعتقدات الأصلية، فلا أقل من أن نعيد قراءة النصوص

وفهمها من منظور منفتح». ويعيدنا هذا التعقيب إلى إدوارد سعيد ورؤيته لوظيفة الناقد، فهو يرى أن الناقد لا بد أن ينظر إلى النص كممثل للمعنى في الحياة. لذلك فالسحر في «الليالي» ممثل فاعل جداً في الحكايات، يقدم رؤية واضحة لما يمكن لصنعة الأدب أن تفعله في المجتمع، وهو دور تُمثله مهمة شهرزاد في قصّ الحكايات، التي افتدت بها حياتها.

أيّد طرح ريكوار حول وجود معنى محتمل للسحر الفيلسوف لودفيغ وفيتجنشتاين في كتابه «مقالة في اللغة والمعنى، 1930»، حيث ردَّ فيه على دراسة فريزر الشهيرة «الغصن الذهبي» حول الديانات والمعتقدات في عدة ثقافات من العالم، ثم انهمك فيتجنشتاين أكثر فأكثر في أبحاثه حول المنطق واللغة والمعنى، ونشر كتاباً في غاية الأهمية عام 1953 بعنوان «دراسات فلسفية»، قدَّم فيه منهجاً جديداً لدراسة اللغة والمعنى.

وبينما كان فيتجنشتاين يقرأ كتاب فريزر «الغصن الذهبي»، سجل بعض الملاحظات والأسئلة حول التفكير اللامنطقي واللاعقلاني، بما في ذلك الأساطير، ومن هذه الملاحظات نجد الآتي:

«أعتقد أنني لا بد أن أبدأ كتابي القادم بملاحظات عن الميتافيزيقا كنوع من أنواع السحر. ولعمل ذلك لا بد أن أتجنب الدفاع عن السحر أو تسخيفه. ما الذي يمكن أن أكتبه عن المعنى العميق للسحر»؟

قدَّم علم الإنسان أو الأنثروبولوجيا الحديث نسبياً آنذاك أفكاراً من ثقافات مختلفة حول جميع مناحي الحياة الإنسانية، من تجارب متعددة، وسعي نحو المعرفة، فظهرت حالة ثرية من حالات التلاقح بين المجتمعات. أخذ فيتجنشتاين يفكر في ارتباط النفس بمحيطها عبر اللغة، ومن ثمَّ عبر الحكايات، وكيف يُعبر الأفراد عن مفهومهم للسحر، عن طريق ما يسمى بالطقوس البدائية، التي تُوحدنا مع العالم حولنا، من خلال مجموعة من المظاهر عبر التاريخ والجغرافيا. شرع الفيلسوف في محاولة تعديل الإطار المستخف المهين، الذي كان فريزر ينظر من خلاله إلى الديانات والأساطير التي تضمنها كتابه، لكنه لم يفعل ذلك لصالح المساواة والتسامح بين جميع البشر فقط،

وإنما سعى إلى فهم مُعمق للعقل البشري واللغة التي يعبر بها البشر عن أفكارهم. يقول الفيلسوف: «ثمة تنوع كبير للوجوه، التي تشترك في ملامح محددة، وتتكرر في كلِّ مكان، وقد يرغب المرء في ربط هذه الصفحات المشتركة ببعضها، ليتأملها ويُعلق عليها، بيد أن هذا الربط سيبقى ناقصاً ما لم نربط هذه الصورة بما تحفزه لدينا من أفكار ومشاعر، فهذا هو العمق المطلوب من عملية التأمل».

وبينما أدى النور الشاماني بكالفينو إلى طرح الأدب كطريقة للوصول إلى المعرفة، قاد التأمل في عمق أنظمة الإيمان البدائية فيتجنشتاين إلى طرق أخلاقية: «يحاول الإنسان دائماً التغلب على محدودية اللغة، فعلى سبيل المثال، لا يمكن صياغة حالة الدهشة في سؤال أو جواب، إن هذه المحاولات لتخطي حواجز اللغة لهي محاولات أخلاقية».

بالنسبة إلى الفيلسوف، يحاول أدب الخرافة عبر الإبداع اللغوي، الوصول إلى رؤية أخلاقية، وهو ما نجده في «الليالي»، فكلُّ حكاية حدث، وكلُّ حدث مرتبط بقصة أخرى في نموذج غامض لكنه مقنع. وتُظهر هذه الحكايات ارتباطاً واضحاً بالتاريخ الشفاهي، المرتبط بدوره بالطقوس القديمة، ويمكنها من خلال هذا الارتباط بَعث التأثير ذاته، بل الوظيفة ذاتها، في العمل الفني.

لقد بدأت أبحاثي لإخراج هذا الكتاب خلال فترة حرب الخليج الأولى، وشهدتُ خلال عملي عدداً من الصراعات في منطقة الشرق الأوسط؛ الموطن الأصلي لحكايات «ألف ليلة وليلة»، لكنني بهذا الكتاب أردتُ أن أظهر وجهاً آخر لثقافة المنطقة، التي أصبحت من وجهة نظر السياسة عدواً يُشكِّل تهديداً جدِّياً. جاء بعد ذلك الربيع العربي، الذي بدأ في تونس، وامتد إلى مصر، ثم اجتاح مناطق أخرى في العالم العربي، فنجح في بعضها، ولايزال يصارع في بعضها الآخر، لكنه مع ذلك منح الكثيرين في تلك البقعة من العالم من كُتَّاب وموسيقيين ومخرجين ومُدرسين وعامة الباحثين عن الحرية، أملاً في تغيير السياسة والخروج من ثقافة القمع والاستبداد، التي صبغت المنطقة بلون قاتم لعقود.

أخيراً آمل أن يكون هذا العمل أحد البذور لنوع جديد من التلاقح الثقافي والخبرة

الإنسانية المشتركة، ونقطة من نقاط التواصل بين عالمين، وأن يمنحنا مزيداً من المعرفة المتبادلة (لنثري العالم، كما يقول شواب)، ولنزيل أشباح الغضب واليأس والتحيز، والعنصرية في سبيل المزيد من التبصر والتعقل، لأن تلك كانت دائماً طريقة شهرزاد، ولاتزال.

المصادر والمراجع

الليالي العربية : ترجمات مختلفة

Arabian Nights' entertainments [c.1706 -21], Mack, Robert L. ed., (Oxford: Oxford University Press, 1998) **[ANE]**

Les mille et une Nuits, Bencheikh, Jamel Eddine and Miquel, André, trans. and ed., 3 vols. (Paris: Gallimard, 2005) **[Bencheikh/Miquel]**

Burton, Richard, *Arabian Nights, The Marvels and Wonder of the Thousand and One Nights*, ed. and trans. Jack Zipes (New York: Signet, 1999)

Burton, Richard, *The Arabian Nights: Tales from a Thousand and One Nights*, intro. A.S., Byatt (New York: Random House, 2001)

Burtson, Richard, *The Arabian Nights*, 13 vols. http://www.manybooks.net/authors/burtonri.html (accessed 26 April 2010) **[Burton]**

Le Cabinet des fées; ou Collection choisie des contes de fées, et autres contes merveilleux, ed. Charles Joseph Mayer, 41 vols (Amsterdam, 1785-89 and Geneva, 1789-93)

Chauvin, Victor, *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux arabes*, Vols. 4-7 (Liège 1900-03, reper. London, 2003)

Dixon, E., ed. *Fairy Tales from the Arabian Nights*, illust. J. D. Batten (London: J.M. Dent, 1893)

]Encyclopaedia] *The Arabian Nights Encyclopaedia*, Van Leeuwen, Richard, and Marzolph, Ulrich, eds with Hassan Wassouf, 2 vols (Santa Barbara, Denver and Oxford: ABC Cilo, 2004) **(ANEnc)**

Gabrieli, Francesco, trans. and ed., *Le Mille e una Notte* [1948], intro. Tahar Ben Jelloun, 4 vols (Turin: Einaudi, 2006)

]Galland] *Les mille et une Nuit: contes arabes*, 3 vols. Antoine Galland, trans., and eds., Sermain, Jean-Paul and Chrai-bi, Aboubakr (Paris: Flammarion, 2004) **[Galland]**

Haddawy, Hussain, trans., *The Arabian Nights*, based on the text of the fourteenth-century Syrian manuscript edited by Muhsin Mahdi New York; Norton, 1990) **[Haddawy/ Mahdi I]**

Haddawt, Hussain, trans., *The Arabian Nights II: Sindbad and Other Popular Stories* (New York: Norton, 1995) **[Haddawy/ Mahdi II]**

Housman, Laurence, *Stories from the Arabian Nights*, illus. Edmind Dulac (London: Hodder & Stoughton, 1907)

Lane, Edward William, trans., *The Arabian Nights' Entertainments; or, The Thousand and One Nights With six hundred woodcuts by William Harvey*, 3 vols. (London: John Murray, 1850) **[Lane]**

Lang, Andrew, ed., *The Arabian Nights' Entertainments*, Illus. H.J. Ford (London: Longmans, 1898)

Lyons, Malcom C. with Lyons, Ursula, trans., *The Arabian Nights: Tales of 1001 Nights*, intro. Robert, Irwin. 3 vols (London: Penguin, 2009) **[Lyons]**

Mathers, Powys, *The Arbian Nights: The Book of The Thousand Nights and One Night*, from the translation of Cr J. C. Mardrus. 6 vols. (London: The Folio Society, 2003) [b] [Mathers/ Mardrus] [/b]

Scott, Jonathan, *Tales, Anecdotes, and Letters translated from the Arabic and Persian* (Shrewsbury: T. Cadell, 1800)

Weber, Henry, *Tales of the East*, 3 vols (Edinburgh: Ballantyne, 1812)

مصادر أولية

Afanase'ev, Aleksandr, *Russian Fairy Tales*, trans. Norbert Buterman (New York: Pantheon, 1973)

]Alexander], *The Greek Alexander Romance*, trans. Richard Stoneman (London: Penguin, 1991)

Andersen, Hans Christian, *The Complete Stories*, trans. Erik Haugaard (London: Victor Gollancz, 1975)

Anderson, Hans Christian, *Fairy Tales*, trans. Tiina Nunnally, ed. and intro. Jackie Wullschlager (London: Penguin, 2004)

Apuleius, *The Transformations of Lucius, Otherwise Known as the Golden ass*, trans. Robert Graves (London, Penguin Classics, 1950)

Apuleio [Apuleius], *Della Magia*, trans. Concetto Marchesi (Palermo: Sellerio, 1992)

Ashour, Radwa, *Siraaj: An Arab Tale*, trans. Barbara Romaine (Austin: University of Texas Centre for Middle Eastern Studies, 2007)

D'Aulnoy, Marie-Catherine *Contes*, ed. Philippe Hourcade, 2 vols (Paris: Société de textes français modernes, 1997)

Auster, Paul, *The Invention of Solitude* [1982] (London: Faber & Faber, 2005)

Ballaster, Ros, *Fables of the East: Selected Tales, 1662-1785* (Oxford: Oxford University Press, 2005a)

Beckford, William, ed. William Henley, *An Arabian Tale, from an Unpublished Manuscript* (London: J. Johnson, 1786)

Beckford, William, *Vathek Conte arabe* (Paris, 1787)

Beckford, William, trans F.T. Marzials, *The Episodes of Vathek* (London, 1912)

Beckford, William, ed. Guy Chapman, *Vathek with the Episodes of Vathek*, 2 vols (London: Constable, 1929)

Beckford, William, ed. Didier Girard, *Suite de contes arabes* (Paris: Jose- Corti, 1992).

Beckford, William, *Vathek*, ed. Roger Lonsdale (Oxford: OUP, 1998)

Boccaccio, *The Decameron*, trans. G.H. McWilliam (Harmondsworth: Penguin, 1980)

Bioy Casers, Adolfo, *The Invention of Morel*, trans. Ruth L.C. Simms (New York: New York Review Books, 2003)

Bioy Casares, Adolfo, *Asleep in the Sun*, trans. Susanne Jill Levine (New York: New York review Books, 2004)

Borges, Jorge Luis, *Fictions*, ed. Anthony Kerrigan (London: John Clader, 1962)

Borges, Jorge Luis, *Labyrinths*, ed. Donald A. Yates and James E. Irby (London: Penguin, 1964)

Borges, Jorge Luis, *Collected Fictions*, trans. Andrew Hurley (London: Penguin, 198)

Bushnaq, Inea, trans. And ed. *Arab Folk-Tales* (New York: Pantheon, 1986)

Byatt, A.S., *The Dijin in the Nightingale's Eye: Five Fairy Stories* (London: Chatto & Windus, 1995)

Calvino, Italo, *Invisible Cities* [1972], trans. William Waever (London: Vintage, 1974)

Calvino, Italo, *If on a Winter's Night a Traveller* [1979], trans. William Weaver (London: Vintage, 1998)

Carter, Angela, *Nights at the Circus* (London: Chatto & Windus, 1985)

Chandler, Robert, ed. and trans. *The Magic Ring and Other Russian Folktales* (London: Faber & Faber 1979)

Chaucer, Geoffrey, *The Riverside Chaucer*, ed. Beson, Larry D. (Oxford: OUP, 2008)

Chelkowski, Peter J., *Mirror of the Invisible World: Tales of the Khamesh of Nizami* (New York: Metropolitan of Art, 1975)

Cowper, William, ed. James Sambrook, *The Task and Selected other* Poems (London: Longman, 1994)

Crabbe, George, *Tales, 1812, and Other Selected Poems*, ed. Howard Mills (Cambridge: Cambridge University Press, 1967)

Crébillon, Claude, *Le Sopha: Conte moral* (Paris, 1742)

]Dante] Alighieri, Dante, *The Divine Comedy*, trans. John D. Sinclair, 3 vols (London: Macmillan, 1956)

Diderot, Denis, *Les Bijoux indiscrets*, ed. Jacques Rustin (Paris: Gallimard, 1981)

Fitzgerald, Edward, *The Rubáiyát of Omar Khayyám*, ed. Daniel Karlin (Oxford: OUP, 2009)

Gautier, Théophile, ed. Romain Pehel, *La mille et deuxiéme Nuit* (Paris: Editions Mille et une nuits No. 427, 203)

Genlis, Stéphanie Félicité (Mme) de, *Le Saphir merveilleux, ou Le Talisman du Bonheur* (Paris: 1803)

Ghitani, Gamal al-, *Zayn Barakat* [1971], ed. and trans. Farouk Abdel Wahab (London: Penguin, 1999)

Ghitani, Gamal al-, *Zayn Barakat* [1971], ed. and trans. Farouk Abdel Wahab (London: Penguin, 1999)

]Gildon, Charles], *The Golden Spy; or, A political journal of British nights entertainments and love and politics: wherein are laid open, the secret miraculous power and the courts of Europe*, etc. (London, 1710)

]Godwin, Francis], *The Man in the Moone; or a Discourse of a Voyage Thither*. By Domingo Gonsales [pseud.]. (London: John Norton), in R.B., *English Acquisitions in Guinea and East India*, Nathaniel Crouch, (London: 1700)

Goethe, Johann Wolfgang von, *Faust, Part One*, ed. and trans. Philip Mayne (Harmondsworth: Penguin (]1949, 1959], 1984).

Goethe, Johann Wolfgan von, *Selected Verse*, intro. and ed. David Luke (Oxford: OUP [1964], 1986)

Goethe, Johann Wolfgang von, *Faust, Part One* and *Faust, Part Two*, ed. and trans. David Luke, 2 vols (Oxford: OUP, 1994)

Goethe, Johann Wolfgang von, trans. Whaley, John, *Poems of the West and East: West-Eastern Divan – West-östicher Divan*, bilingual edition of the complete Poems. (Germanic Studies in America 68), ed. Mommsen, Katharina (New York, Paris et al.: Peter Lang, 1998) (WED/Whaley)

Gonzenbach, Laura, *Beautiful Angiola* and *The Robber with a Witch's Head*, ed. and trans. Jack Zipes. (New York and London: Routledge, 2004)

]Gimm]*The Complete Fairy Tales of the Brothers Grimm*, trans. and ed. Jack Zipes. (New York: Bantam, 1992)

Grimm, Jacob and Wilhelm, *Selected Tales*, trans. Joyce Crick (Oxford: Oxford World's Classics, 2005)

Hafiz of Shiraz: Thirty Poems, trans. P. Avery and J. Heath-Stubbs. (London: John Murray, [1952], repr. New York: Other Press, 2003)

Hamilton, Anthony, *Princess Mayblossom*, trans. Horace Walpole (William Dodsley, 1783); *History of May-Flower: A Fairy Tale* (London: G. and T. Wilkie, 1793)

Hamilton, Anthony, 'Le Bélier', *Lé Cabinet de Fées*, Vol. 20 (Amsterdam and Paris, 1785)

Hamilton, Anthony, *Fairy tales and Romances*, trans. M. Lewis, H. T. Ryde and C. Kenny (London, 149)

Hariharan, Githa, *When Dreams Travel* (London: Picador, 1999)

Herodotus, *The Histories*, trans. Aubery de Sélincourt (Harmondsworth: Penguin [1954], 1983)

Hoffmann, E.T.A, ed. E.F. Bleiler, *The Best Tales* (New York: dover, 1967).

Inchbald, Elizabeth, *A Mogul's Tale, Or, The descent of the Balloon* (1784)

Johnson, Samuel, *The History of Rasselas Prince of Abyssinia* [with Ellis Cornelia Knight, *Dinarbas: A Tale]* ed. Lynne Meloccaro (London: Everyman, 1994)

Kafka, Franz, *The Complete Shot Stories*, ed. Nahum N. Glatzer (London: Vintage, 1999)

Khoury, Elias, *Gate of the Sun* [1998], trans. Humphrey Davies (London: Vintage, 2005)

Kirk, Robert, *The Secret Commonwealth of Elves, Fauns and Fairies,* intro. Marina Warner (New York: New York Review of Books 207)

]Koran] Abdel Haleem, M.A.S trans., *The Qur'an* (New York: OUP 2008)

]Koran] Khlidi, Tarif, trans., *The Qur'an* (New Delhi Penguin, 2009)

]Lucian] Lucien, *Histoire véritable*, trans. and intro. Perrot d'Ablancourt [1654], ed. Sabine Wespieser (Paris: Actes Sud, 1988)

Mahfouz, Naguib, *Arabian nights and Days*, trans. Denys Johnson-Davies (New York: Anchor Books, 1995)

Marlowe, Christopher, *Doctor Faustus and Other Plays* (Oxford: OUP, 2008).

Montagu, Mary Wortley, *The Turkish Embassy Letters, ed. Jack Malcolm and Anita Desai* (London: Virago, 1994)

Montagu, Mary Wortley, *Romance Writings*, ed. Isobel Grundy (Oxford: OUP, 1996)

Nesbit, E, *The Phoenix and the Carpet* (London: T. fisher Unwin, 1904)

Oehlenschlager, Adam, Aladdin, *or The Wonderful Lamp*, trans. Henry Meyer (Copenhagen: Gyldendal, 1968)

Paltock, Robert, *Les Hommes volans ou les aventures de Peter Wilkins*, trans. P.F. e de Puisieux, 3 vols (Paris, 1763)

Paltock, Robert, *The Life and Adventures of Peter Wilkins*, intro. And illus. Edward Bawden (London: Dent, 1928)

Perrault, Charles, *Contes*, ed. Gilbert Rouger (Paris: Garnier, 1967)

Pétis de La Croix, François, *Les mille et un Jours. Contes persans*. ed. Pierre Brunel, Christelle Bahier-Porte and Frédéric Mancier; with idem, *Histoire de la Sultane de Perse et des Vizirs*, ed. Raymonde Robert, and Abbe- Bignon, *Les Aventures d'Abdalla*, ed. Raymonde Robert (Paris: Honoré Champion, 2006)

Potocki, Jan, *Manuscript Trowé à Saragosse*, ed. Roger Caillois (Paris: Gallimard, 1958)

Potocki, Jan, *The Manuscript Found in Saragossa*, trans. Ian McLean (London: Viking, 1995)

Qur'an, see [Koran]

Restif de la Bretonne, Nicolas-Edmé, *La Découverte austral par un homme-volant, ou le Dédale françis* (Leipzig, 1781)

Rushdie, Salman, *Haroun and the Sea Stories* (London Picador, 1990)

Sarkhosh Curtis, Vesta and Canby, Sheila, eds, *Persian Love Poetry* (London: British Museum 2008)

Scott, Walter, *The Talisman* in *Tales of the Crusaders* (Edinburgh: Archibald Constable, 1825)

Seidmann-Freud, Tom, *Das Wunderhaus*. (Berlin: Ophir, 1927)

Seidmann-Freud, Tom, *Das Zauberbott* (Berlin: Ophir, 1929)

Shakespeare, *Anthony and Cleopatra*, ed. Michael Neill (Oxford: 1994)

Shakespeare, *Othello*, ed. Michael Neill (Oxford: 2006)

]Shakespeare] *The Riverside Shakespeare*, ed. G. Blakemore Evans, et al. (Chicago: Houghton Mifflin, 1974)

Shaykh, Hanan al-, *One Thousand and One Nights* [Alf layla wa-Layla] (London: Bloomsbury, 2011)

Sheridan, Frances, [i] *The History of Nourjahad: The Persian* (1767) in *Oriental Tales*, ed. Robert Mack (Oxford: OUP, 1992)

'The Testament of Solomon', trans. F.C. Conybeare, Jewish *Ouaterly Review* (October 1898); digital version Joseph H. Peteron, ed., http://www.esotericarchives.

com/solomon/testamen.html (1997). Also M. R. James, ed. and trans., *Ghosts & Scholars 28*, http://www.users.globalnet.co.uk/~pardos/ArchiveSolIntro.html (1999)

Ugrešic, Dubravka, *Baba Yaga Lain an Egg*, trans. Ellen Elias-Bursac, Celia Hawkesworth and Mark Thompson (Edinburgh: Canongate, 2009)

Virgil, *Aeneid*, trans. W.F. Jackson Knight [1956] (Penguin, 1969)

Voltaire, *The White Bull*, trans. Jeremy Bentham (London John Murray, 1788)

Voltaire, *Candide and Other Stories*, ed. and trans. Roger Pearson (Oxford: OUP, 2006)

Voltaire, *La Princesse de Babylone*, archived online at: http://www.voltaire-interal.com/Html/21/09BABYLO.html (accessed 2 October 2010)

Walpole, Horace, *Hieroglyphic Tales* [1785] (London: Pallas Athene, 2010)

Weber, Henry W., *Tales of the East Comprising the most popular romances of Oriental origin, and the best imitations by European authors, with new translations and additional tales, never before translated*, 3 vols (Edinburgh, 1812)

Wedgwood, Henry Allen, 'The Bird Talisman: An Eastern Tale', reprinted from *The family Tutor*, Vol. 3, 1852 (Cambridge: C.J. clay at CUP, 1887)

Wilkins, John, *Le Monde dans la lune*, trans. Sr de la Montagne (Rouen: Chez Jacques Cailloüé, 1656)

Wilkins, John, *Mathematical Magick* (London: for Ric. Baldwin, 1691)

Wonder Tales: Six French Stories of Enchantment, ed. Marina Warner, (London: Chatto & Windus, 1994)

Yunis, Alia, *The Night Counter* (New York: Crown, 2009)

El-Zein, Amira, *The Unseen and the Seen: Jinn among Mankind* (Louisville, Kty: Fons Vitae, 2002)

Zipes, Jack (ed.), *Spells of Enchantment: The Wondrous Fairy Tales of Western* Culture (New York: Viking, 1991)

خلفية نقدية

Ahmed, Leila, *Edward W. Lane: A Study of his Life and Works and of British Idea of the Middle East in the Nineteenth Century* (London and New York: Longman and Librairie du Liban, 1978)

Aït-Touati, Frédérique, 'La Découverte d'un autre monde: Fiction et théorie dans le œuvres de John Wilkin t de Francis Godwin', *Études Éptistémè* 7 (printemps 2005), 15-31

Altick, Robert, *The Shows of London* (Cambridge, Mass.: Harvard 1978)

Appadurai, Arjun, ed. *The Social Life of Things* (Cambridge 1986)

Apter, Emily, [i] *The translation Zone: Anew Comparative Literature* (Princeton and Oxford: Princeton UP, 2006)

Armstrong, Isobel, [i] *Victorian Glassworlds: Glass Culture and Imagination*, 1830-1880 (Oxford: OUP, 2008)

Ballaster, Ros, *Fabulous Orients: Fictions of the East in England,* 1662-1785 (Oxford: OUP, 2005b)

Barenboim, Daniel and Edward W. Said, *Parallels and Paradoxes: explorations in Music and Society* (London: Bloomsbury), 2002)

Baker, Barbara M., ed., *Bolossy Kirafly: Creator of Great Musical Spectacles: An Autobiography* (Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1988)

Bencheikh, Jamel Eddine, *Les Mille et une Nuits ou la parole prisonnière* (Paris: Gallimard, 1988)

Bencheikh, Jamel Eddine, Claude Brémond and André Miquel, *Mille et un Contes de la nuit* (Paris: Gallimard, 1991)

Blackwell, Mark, *The Secret Life of Things: Animals, Objects, and IT – Narrative in Eighteenth-century England* (Bucknell Univ. Press, 2008)

Borges, Jorge Luis, *Altre Inquisizioni* (Milan: Feltrinelli, [1963], 200); *Other Inquisitions* 1937-52 (NY, 1966)

Borges, Jorge Luis, *The Total Library: Non-Fiction 1922 -1986*, ed. Eliot Weinberger (London and New York: Penguin, 1999)

Brooks, Peter, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (Cambridge, Mass.: HUP, 1992)

Brown, Bill, 'Things Theory', *Critical Inquiry*, 28: I (Autumn 2001) Candlin and Guins, pp.139-153.

Buchan, James, *Frozen Desire: An Inquiry into the Meaning of Money* (London: Picador, 1997)

Butler, E.M. *The Myth of the Magus* (Cambridge: CUP 1948)

Caillois, Roger, *The Edge of Surrealism: A Roger Caillois Reader*, ed. Claudine Frank, trans. Claudine Frank and Camille Naish (Durham, N.C.: Duke UP, 2003)

Calvino, Italo, *Sulla Fiaba* 1996 (Palermo: Solleno)

Calvino, Italo, *Six Memos for the Next Millennium*, trans. Patrick Creagh (London: Jonathan Cape, 1999)

Candlin, Fiona and Guins, Raiford, eds., *The Object Reader* (London and New York: Routledge, 2009)

Caracciolo, Peter, *The Arabian Nights in English Literature: Studies in the Reception of the 1001 Nights in British Culture* (Basingstoke: Macmillan, 1988)

Caracciolo, Peter, 'The House of Fiction and *le jardin anglo-chinois*', *Middle Eastern Literatures* 7:2 (2004), 199-211.

Cave, Terence, *Recognitions: A Study in Poetics* (Oxford: Clarendon Paperbacks, 1990)

Cave, Terence, *Mignon's Afterlives: Crossing Cultures from Goethe to the Twenty-First Century* (Oxford: OUP, 2011)

Châtel, Laurent', Les Sources des contes orientaux de William Beckford. (*Vathek* et la 'Suie de contes arabes'): bilan de recherches sur les écrits et l'esthétique de Beckford, *Études Epistémè*, (7 2005), 93-106.

Châtel, Laurent, 'Of Greeks and Goths in the English Garden', RSÉAA XVII -XVIII, 60(205), 217-242

Châtel, Laurent, 'The Lures of Eastern Lore: William Beckford's Oriental Dangerous Supplements', RSÉAA XVII-XVIII, 67 (2010), 127-144.

Châtel, Laurent, 'Re-Orienting William Beckford: Translating and Adapting the *Thousand and One Nights*, in ed. Kennedy/Warner (New York: NYUP, forthcoming)

Chaudhuri, Shohini, 'Visit of the Body Snatchers: Alien Invasion Themes in Vampire Narratives,' *camera obscura* 40-41 (May 1997): 180-199.

Chebel, Malek, *Dictionnaire amoureux des mille et une Nuits* (Paris: Plon, 2010)

Chaïbi, Aboubakr, ed., *Les mille une Nuits en partage* (Arles: Actes Sud/ Sindbad, 2004)

Chraïbi, Aboubakr, *Les mille et une Nuits: Histoire du texte et classification des contes* (Paris: L'Harmattan, 2008)

Christian, Jr. William, 'The Presence of the Absence: Transcendence in an American Midwest Household', in Vargyas, Gábor ed., *Passageways: From Hungarian Ethnography to European Ethnology and Sociocultural Anthropology.* Studia Enthologica Hungaria 12. Budapest: Department of European Anthology and Cultural Anthropology, The University of Pécs and L'Haramattan 2009 [2011], 221-238

Christie, Ian, *The Last Machine: Cinema and the Birth of the Modern World* (London: 1994)

Christie, Ian, 'The Magic Sword: Genealogy of an English Trick Film', *Film History*, 16:2 (2004), 163-171

Clark, Stuart, *Thinking with Demons: The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe* (Oxford: Clarendon Press, 1997)

Clark, Ruth, *Anthony Hamilton: His Life and Works and Family* (London and New York: John Lane, 1921)

Codrescu, Andrei, *Whatever Gets You Through the Night* (Princeton: Princeton UP, 2011)

Colla, Elliott *Conflicted Antiquities: Egyptology, Egyptomania, Egyptian Modernity* (Durham, N.C. and London: Duke Up, 2007)

Colla, Elliot, 'The Ladies and the Eye: Figure and Narrative in the Porter's Tale'. (Kennedy/ Warner, NYUP, forthcoming)

Colla, Elliot, 'Magical Ethic: Wonder and Advice in *Alf Layla wa-Layla*', Paper given at BA workshop *The Compass of Story*, 2009

Coppola, Al, 'John Rich and the Eighteenth-Century Century English Stage: Commerce Magic and Management', in *The Stage's Glory*, eds. Jeremy Barlow and Berta Joncus (Network: Univ. of Delaware Press, 2010)

Corso, Simona, *Automi, Termometri, Fucili: L'Immaginario della macchina nel romanzo inglese e francese del settecento* (Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2004)

Dadswell, Sarah, 'Jugglers, Fakirs, and Jaduwallahs: Indian Magicians and the British Stage', *New Theatre Quarterly* 23:1 (February 2007), 3-24.

Dalley, Stehpanie, 'Gilgamesh in the *Arabian Nights*', Journal of the Royal Asiatic society, 3:1 (1991), 1-17.

Daston, Lorranie, *Things That Talk: Object Lessons from Art and Science* (New York: Zone Books/ MIT Press, 2004)

Doniger, Wendy, *The Bedtrick: Tales of Sex and Masquerade* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 200)

Dronke, Peter, *Sources of Inspiration: Studies in Literary transformations*, 200-1500 (Rome: Edizioni di storia e letteratura, 1977)

Dupont, Florence, *The Invention of Literature: From Greek Intoxication to the Latin Book*, trans. Janet Lloyd (Baltimore, Md and London: john Hopkins 1999)

During, Simon, *Modern Enchantments: The Cultural Power of Secular Magic* (Cambridge, Mass.: UP, 2002)

Escott, Angela, 'The Imperial Project: Resistance and Revolution in Hannah Cowley's *oriental musical comedy*'. *Restoration and Eighteenth-Century Theatre Research*, 20: I and 2 (2005)

Eisele, John C., 'The Wild East: Deconstructing the Language of Genre in the Hollywood Eastern', *Cinema Journal* 41, No.4, Summer 2002: 68-94.

Fulford, Tim and Kitson, Peter J., *Romanticism and Colonialism: Writing and Empire, 1780-1830* (Cambridge: CUP, 1998)

Gell, Alfred, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1998)

Gell, Alfred, 'The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology', in F.R. Candlin and Guins, eds., 208-228.

Gerhardt, Mia. *The Art of Story-Telling. Literary Study of the Thousand and One Nights* (Leiden: Brill, 1963)

Ghazoul, Ferial, *Nocturnal Poetics: The Arabian Nights in Comparative Context* (Cairo: American University in Cairo Press)

Ginzburg, Carlo, *Ecstasies: Deciphering the Witches' Sabbath*, trans. Raymond Rosenthal (Univ. of Chicago Press, 1991)

Godwin, Joscelyn, *Athanasius Kircher: A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge* (London: Thames & Hudson, 1979)

Godwin, Joscelyn, *Athanasius Kircher's Theatre of the World* (London: Thames & Hudson, 2009)

Godwin, William,*The Lives of the Necromancers* (London: Frederick J. Mason, 1834)

Goody, Jack, *Myth, Literature and the Oral* (Cambridge: CUP, 2010)

Greenway, John L., 'Acoustic Figures and the Romantic Soul of Reason', *European Romantic review*, II 2 (2000), 214-222.

Grigsby, Darcy Grimaldo, *Extremities: Painting Empire in Post-Revolutionary France* (New Haven: Yale UP, c. 2002)

Grosrichard, Alain, *The Sultan's Court: European Fantasies of the East*, trans. Liz Heron (New York: Verso, 1998)

Hamilton, Alastair, *The Arcadian Library* (Oxford: The Arcadian Library/OUP, 2001)

Hart, Clive, *Images of Flight* (Berkley: Univ. of California Press, 199880

H.D. [Hilda Doolittle], *Tribute to Freud* [1956] (Manchester: Carcanet, 1985)

Heath, Peter, 'Romance as Genre in «The Thousand and One Nights»', in Marzolph, 170-22.

Hole, Richard, *Remarks on the Arabian Nights' Entertainments, in which the Origin of Sindbad's Voyages and Other Oriental fictions is particularly considered* (London: T. Cadell, 179&)

Hovannisian, Richard C. and Georges, Sabagh, eds. *The Thousand and One Nights in Arabic Literature and Society* (Cambridge: CUP, 1997)

Hunter, Michael, ed. *The Occult Laboratory: Magic, Science, and Second Sight in Late 17th Century Scotland* (Woodbridge: Boydell Press, 2001)

Irwin, Robert, *The Arabian Nights: A Companion* (London: Allen Lane, 1994; London and New York, Tauris Parke, rev. ed., 2004) [Irwin]

Irwin, Robert, *Visions of the Jinn* (Oxford: Arcadian Library with OUP, 2011)

Jackson, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion* (London and New York: Methuen, 1981)

Johnson, Barbara, *Person and Things* (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 2008)

Johnson, Rebecca Carol, Maxwell, Richard and Trumpener, Katie, 'The *Arabian Nights*, Arab-European Literary Influence, and the Lineages of the Novel', *Modern Language Quarterly* 68:2, (June 2007), 243-79.

Johnson, Rebecca, 'On *Tristram Shandy* and the Nineteenth-Century Arabic novel', in *The Compass of Story: The Oriental Tale and Western Imagination*, (British Academy, 28-29 March, 2009)

Kabbani, Rana, *Europe's Myths of Orient: Devise and Rule* (London: Macmillan, 1986)

Keen, Paul, 'The 'Balloonomania: Science and Spectacle in 1780s England', *Eighteenth Century Studies*, 39:4 (Summer 2006), 507-535

Kennedy, Philip and warner, Marina, eds. *Arabian nights: Encounters and Translations* (New York: NYUP) [Kennedy/Warner]

Khatibi, Abedlkebir and Amahan, Ali, *Du signe à l'image: Le Tapis Marocain* (Casablanca: Edition Lak International, 1995)

Kilito, Abdelfattah, *L'Oeil et l'aiguille: Essai sur Les mille et une nuits* (Paris: Éditions Le Fennec, 1992)

Kilito, Abdelfattah, *The Author and his Doubles: Essays on Classical Arabic culture*, trans. Peter Cooperson (New York: Syracuse UP, 2001)

Kilito, Abdelfattah, *Dites-moi le songe* (Arles: Actes Sud, 2010)

Kristeva, Julia, *Strangers to Ourselves*, trans. Leon S. Roudiez (New York: Columbia UP, 1995)

Kwiatkowski, Will, *The Eckestein Shahnama: An Ottoman book of Kings* (London: Sam Fogg, 2005)

Lewis, Dr. G. Griffin, *The Practical Book of Oriental Rugs* (Philadelphia and London: J. P. Lippincott, 1920).

Laissus, Yves, *L'Egypte, une aventure savant avec Bonaparte* (Paris: Fayard, 1998)

Lamb, Jonathan, 'The Crying of Lost Things', ELH 71:4 (Winter 2004), 949-967.

Lane, Edward W., *An Account of the Manners and Customs of the modern Egyptians*, written during the Years 1833-34 and 183, 2 vols (London: Charles Knight, 1836)

Lanier, Jaron, *You Are Not A Gadget* (New York: Knopf, 2010)

]Lorck] Fischer, Erik et al. *Melchior Lorck*, 4 vols (Copenhagen: The Royal Library and Vandkunsten, 2009).

Lowe, Lisa, *Critical Terrains: French and British Orientalisms* (Ithaca: Cornell UP, 1991)

Luckhurst, Roger, *The Mummy's Curse: A New Cultural History* (Oxford: OUP, forthcoming, 2012)

MacDonald, Duncan, Black 'On Translating the Arabian Nights: I' *Nation*, 71, b, 167-8, 185-6, (September 1900)

MacDonald, Duncan, Black 'The Thousand and One Nights,' *Enc. Brit.* (Chicago and London, 1950), Vol. 22: 157-9

MacGregor, Neil, *History of the World in 100 Objects* (London: Allen Lane, 2010)

Maclean, Gerald, *The Rise of Oriental Travel: English Visitors to the Ottoman Empire, 1580-1720* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004)

Mclean, Gerald, Introduction to Gerald Mclean, ed., *Re-Orienting thee Renaissance: Cultural Exchanges with the East* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005), I-28.

Mahmoud, Fatma Moussa, ed. *William Beckford of Fonthill 1760-1844*. Cairo Studies in English (Cairo: Casta Tsoumas, 1960)

Makdisi, Saree and Nussbaum, Felicity, eds, *The Arabian Nights in Historical context: Between East and West* (Oxford OUP, 2008) [Makdisi/Nussbaum]

Mashek, Joseph, [i] *The Carpet Paradigm: Integral Flatness from Decoration to Fine* Art (New York: Edgewise Press, 2010)

Malti-Douglas, Fedwa 'Shahrazad Feminist,' in *The Thousand and One Nights in Arabic Literature and Society*, ed. Hovannisian and Sabagh (Cambridge: CUP, 1997), pp. 40-55.

Marks, Laura U. *Enfoldment and Infinity: an Islamic Genealogy of New Media Art* (Boston: MIT Press, 2010)

Marx, Karl, *Capital*, ed. and trans. David McLellan (Oxford: OUP, 2008)

Marzolph, Ulrich, ed. *The Arabian Nights: Past and Present, Marvels & Tales* Special Issue, 18: 2, 92004)

Marzolph, Ulrich, See Abbreviations: ANEnc and Marzolph

McCown, Chester Charlton, 'The Christian Tradition as to the Magical Wisdom of Solomon', Journal *of the Palestine Oriental Society*, 2 (1922), I-24.

McGrath, Elizabeth, 'Rubens and his Black Kings', *Rubens Bulletin Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Jrg.2, 2008 87-101

McGarth, Elizabeth, 'The Streams of Oceanus: Rubens, Homer and the boundary of the ancient world.' *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, zum II Marz eds., Victoria v. Flemming and Sebation Schütze, 1996, 464-76.

McGarth, Elizabeth, 'The Black Andromeda.' JWCI, vol. 55, 1992: 1-18.

Mcgarth, Elizabeth, 'Sibyls, Sheba and Jan Boeckhorst's *Parts of the World*', in *Florissant. Bijdragen tot de kuntgeschiedenis der Nederlanden (15de-17de eeuw). Liber Amicorum Carl Van de Velde*, eds. A. Balis et al. (Brussels, 2005), 357-70.

McGarth, Elizabeth, 'Jacob Jordaens and Moses's Ethopian Wife,' JWCI, Vol. 70, 2007:247-85.

Michaud, Philippe-Alain, [i] Aby Warburg and Image in Motion, trans. Sophie Hawkes (New York: Zone Books, 2004)

Michaud, Philippe-Alain, *Sketches: Histoire de l'art, cinéma* (Paris: Kargo et l'E-clat, 2006)

Miller, Daniel, *The Comfort of Things* (Cambridge: Polity, 2008)

Miquel, André, 'The Thousand and One Nights in Arabic Literature and Society,' in [i] *The Thousand and One Nights in Arabic Literature and Society*, ed. Hovannisian and Sabagh, (Cambridge: CUP, 1997), 6-13.

Mommsen, Katharina, *Goethe und 1001 Nacht* (Berlin: Surhkmap, 1960) (and lecture,'Goethe and the 1001 Nights', SOAS, 3 December, 2008.

Moretti, Franco, ed. *The Novel* Vol. 1: *History, Geography and Culture;* Vol. 2: *Forms and Themes* (Princeton and Oxford: Princeton UP, 2006)

Morrison, Toni, *Playing in the Dark; Whiteness and Literary Imagination* (London: Picador, 1993)

Mottahedeh, Roy p., ''Aja'ib in *The Thousand and One Nights*', in Hovannisian and Sabagh, 29-39.

Naddaff, Sandra, *Arabesque: Narrative, Structure and Aesthetics of Repetition in 1001 Nights* (Evanston, Ill: Northwestren UP, 191)

Nance, Susan, *How the «Arabian Nights» Inspired the America Dream 1790-1935* (Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 2009)

Nelson, Victoria, *The Secret Life of Puppets* (Cambridge, Mass: Harvard UP, 2001)

Nelson, Victoria, *Gothicka* (Cambridge, Mass: Harvard UP, forthcoming, 2012)

Oliver, Susan, *Scott, Byron and the Poetics of Cultural Encounter* (Basingstoke: Palgrave, Macmillan, 2005)

O'Quinn, Daniel, *Staging Governance: Theatrical Imperialism in London*, 1770-1800 (Baltimore, Md: Johns Hopkins UP, 2005)

Orlando, Francesco, 'Forms of Supernatural in Narrative', in F. Moretti, *The Novel*, Vol. 2, 207-243.

Orr, Bridget, 'Galland, Georgian Theatre, and the Creation of Popular Orientalism, in Makdisi/ Nussbaum, 103-130.

Ouyang, Wen-chin and Hart, Stephen M., eds, *A Companion to Magical Realism* (Woodbridge: Thamesis, 2005)

Owen, Alex, *The Place of Enchantment: British Occultism and the Culture of the Modern* (Chicago and London: Univ. of Chicago Press, 2004)

Pearson, Roger, *The Fables of reason: A Study in Voltaire's Contes Philosophiques* (Oxford: Clarendon Press, 1993)

Pearson, Roger, *Voltaire Almighty: A Life in Pursuit of Freedom* (London: Bloomsbury, 2005)

Perrin, Jean-François, ed., *Le Conte Oriental*, in *Féeries*, No.2, 2004-5 (Grenoble : Univ. Stendhal-Grenoble)

Pietz, William, 'The Problem of the Fetish, I,' RES, 9 (1985): 5-17, 'The Problem of the Fetish, II,' RES, 13 (1987): 23-45.

Propp, Vladimir, *Morphology of the Folktale*, trans. Laurence Scott [1928] (Austin: Univ. of Texas Press, 1984)

Quayson, Ato,'Fecundities of the Unexpected: Magical Realism, Narrative, and History,' in Moretti, *The Novel,* Vol.2: 726-756.

PRiegl, Alois, *Antichi tappeti orientali, ed. Alberto Manai* (Quaderni 4, Macerata: Quodlibet, 1998)

Said, Edward, W., *Orientalism: Western Conceptions of the Orient* (London: Penguin, 1978: revised ed. 1995)

Said, Edward W., *The World, the Text, and the Critic* (London: Vintage, 1983)

Said, Edward W., *Culture and Imperialism* (London: Chatto & Windus, 1993)

Said, Edward W., *Out of Place: A Memoir* (London: Granta, 199)

Said, Edward W., *Reflection on Exile and Other Library and Cultural Essays* (London: Granta, 200)

Said, Edward W., Introduction, in Erich Auerbach, *Mimesis: the Representation of Reality in Western Literature* (Princeton: Princeton UP, 2003)

Said, Edward W., *On Late Style* (London: Bloomsbury, 2006)

Savage-Smith, Emilie, *Magic and Deviation in Early Islam*, in *The Formation of the Classical Islamic World*, vol 42, gen. ed. Lawrence I. Conrad (Aldershot, Ashgate, c. 2004)

Schwab, Raymond, *L'Auteur des mille et une nuits: Vie d'Antoine Galland* (Paris: Mercure de France, 1964)

Schwab, Raymond, *The Oriental Renaissance: Europe's Rediscovery of India and the East, 1680 to 1880* [1950], trans. Gene Patterson-Black and Victor Reuking (New York: Columbia up, 1987)

Seymour, St. John D., *Tales of King Solomon* (Oxford: OUP, and London: Humphrey Milford, 1924)

Shalev-Eyni, Sarit, 'Solomon, his Demons and Jongleurs: The Meeting of Islamic, Judaic and Christian Culture,' *Al-Masaq* 18:2 (September 2006), 145-160.

Sironval, Margaret, 'Écitures européennes du conte d'Aladin', *Féeries*, 2 (2004-05), 245-256.

Sirnoval, Margaret, *Album: Mille et une Nuits* (Paris: Galimard, 2005)

Stephenson, Craig, *Possession: Jung's Comparative Anatomy of the* Psyche (London: Routledge, 2009)

Stoneman, Richard, *Alexander the Great: A Life in Legend* (New Haven and London: Yale UP, 2008)

Sudan, Rajani, *Fair Exotics: Xenophobic Subjects in English Literature, 1720-*1850 (Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 2002)

Tambiah, Stanley Jeyaraja, *Magic, science, Religion, and the Scope of Rationality.* (Cambridge: CUP, 1990)

Thomas, Nicholas, *Entangled Objects: Exchange, Material Culture and Colonialism in the Pacific* (Harvard: UP, 1991)

Todorov, Tzvetan, *Nouvelles Recherches sur le récit* (Paris, 1978)

Todorov, Tzvetan, *The Fantastic: A Structural Approach to Literary Genre*, trans. Richard Howard (Ithaca, NY: Cornell UP, 1973)

Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose* (Paris: 1971), inc. 'Narrative-Men,' in Marzolph (2006), 226-238.

Torijano, Pablo A., *Solomon the Esoteric King: From King to Magus – Development of a Tradition* (Leiden: Brill, 2002)

Tromans, Nicholas, *Richard Dadd: The Artist and the Asylum* (London: Tate, 2011)

Turkle, Sherry, *The Second Self: Computers and the Human Spirit* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007)

Turkle, Sherry, ed., *Evocative Objects: Things We Think With* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007)

Van Eck, Caroline, '»L'idole se prend pour la chose même, la figure est souvent confondue avec la chose figurée»: On the Early History of fetishism as a Way of Understanding Living Presence'. Kindly lent by the author. To appear as *François Lemée et la statue de Louis XIV sur la fétichisme*, Paris: Centre

Allemand d'Historie de l'Art and the École des Hautes Études en sciences Sociales, 2012.

Van Gelder, Greet Jan, Close *relationships: Incest and Inbreeding in Classical Arabic Literature* (London: I.B. Tauris, 2005)

Van Gelder, Greet Jan, 'Naming of parts-or not', review of **Lyons**, TLS 23 Jan 2009:7-8.

Van Gelder, greet Jan and Ouyang, Wen-chin, *New Perspective on Arabian nights: Ideological Variation and Narrative Horizons* (London: Routledge, 2005)

Van Leeuwen, Richard, See Abbreviations: ANEnc

Vanmour, Jean-Baptiste, *Explication des cent estampes qui représentent différentes nations du Levant* (Paris: Jacques Collombat, 1715).

Vanmour, Jean-Baptsite, [i] R*ecueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant* (Paris : Sr Le Hay, 1714).

Vernant, Jean-Pierre, 'The Reason of Myth,' in *Myth and Society in Ancient Greece*, trans. Janet Lloyd (London: Methuen, 1980)

Warner. Marina, *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers* (London: Chatto & Windus, 1994)

Warner, Mariana, *No Go the Bogeyman: Scaring, Lulling and Making Mock* (London: Chatto & Windus, 1999)

Warner, Marina, *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds: Ways of Telling the Self* (Oxford: OUP, 2001)

Warner, Marina, *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media* (Oxford: OUP, 2001)

Warner, Marina, 'Ghosts and Daemons: The Revival of Myth and Magic'. Presidential Address, 23 October 2004, printed in Proceedings of *The Virgil Society*. 26 (2008), 17-31.

Warner, Marina, 'Ventriloquism: Dear Old Khayyám,' LRB, 31:7 (April 2009): 13-14

Warner, Marina, 'View of a View: Melchoir Lorck', 32; 10 (27 May 2010): 15-17

Warnes, Christopher, *Magical Realism and the Postcolonial Novel between Faith and Irreverence* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009)

Willemen Paul, ed., *Pier Paolo Pasolini* (London: 1977)

Wyngaard, Army S., 'The Fetish in/ as Text: Rétif de la Bretonne and the Development of Modern Sexual Science...', PMLA, Vol 121, no. 3, May 2006: 662-686.

Yeazell, Ruth Bernard, *Harems of the Mind: Passages of Western Art and Literature* (New Haven and London: Yale UP, 200)

Zein, Amira, El- *Islam, Arabs and Intelligent World of the Jinn* (New York: Syracuse UP, 2009)

Zipes, Jack, *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films* (London: Routledge, 2011)

Zamora, L.P., and Faris, Wendy, eds., *Magical Realism* (Durham, N.C.: Duke UP, 1995)

فنون: معارض وقوائم مصوّرة

The Age Enchantment, Beardsley, Dulac and their Contemporaries: 1890-1930. Essay by Rodney, Engen, cur., Dulwich Picture Gallery, London, 28 Now. 2007-17 Feb. 2008.

Alaoui, Brahim et al., *Espelhos do Paraíso Tapetes do mundo islâmico, séc.* XV-XX exh. cat. (Lisbon: Fundaçao Calouste Gulbenkian, 2005)

Arabick Roots, cur. Rim Turkomani, The Royal Society, London, June 2011.

Arts de l'Islam: Chefs-d'œuvre de la collection Khalili, Institut du monde arabe, Paris, 6 Oct. 2009-14 March 2010.

Àla Cour du Grand Turc : Caftans du Palais de Topkapi. Essays by Hulya Tezcan, et al., Musée du Louvre, Paris, 11 Oct. 2009-18 Jan. 2010, exh. Cat. (Paris: Cinq Continents, 2099)

]Beckford]: *William Beckford 1760-1844: An Eye for the Magnificent*, curs. Philip

Hewat-Jaboor and Bet McLeod (Dulwich Picture Gallery, London, 6 Feb.-14 April 2002).

Buvoli, Luca, Flying: Practical training for Beginners, Boston: MIT List Visual Arts Center, 2000.

Falnama: The Book of Omens, eds. Massuma Farhad with Serpil Bagci. Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian, Washington DC, Oct. 24 2009-Jan 24 2010.

Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes, 1909-1929, exh. Cat. (Victoria & Albret Museum, London, 25 Sept. 2010-9 Jan. 2011)

L'Étrange et le merveilleux en terres d'Islam, exh. Cat. (Louvre, Paris, 23 April-23 July 2001).

Jackson Pollock et le chamanisme, ed. Marc Restellini, exh. Cat. (Paris: Pinacothèque de Paris, 2008).

Journey through the Afterlife: The Ancient Egyptian Book of the Dead, John M. Taylor, cur., British Museum, 4 Nov. 2010-6 March 2011.

A Kind of Magic Talismans, Charms and Amulets from the British Museum, Henry Moore Institute, Leeds, 2 April-29 June 2003.

Napoleon on the Nile: Soldiers, Artists, and the Rediscovery of Egypt. Essay by Lisa Small. Dahesh Museum of Art, New York, 31 Dec. 2006.

]Kay Neilsen] The Unknown Paintings, ed. David Larkin (Toronto & London, 1977)

Porter, Venetia, *Arabic and Persian Seals and Amulets in the British Museum* (London: British Museum Publication, 20011).

Rogers. J.M. ed., *The Arts of Islam: treasures from the Nasser D. Khalili Collection,* Art Gallery of New South Wales, Sydney, 22 June -23 Sept 2007.

Sciences and Arts in the Islamic World [Al-Mizan], Museum of the History of Science, Oxford, 26 Oct 2010-20 March 2011.

Stoichita, Victor, *La Sombra,* Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 10 Feb – 17 May 2009

The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture, 1600-1700 ed. Xavier Bray, National Gallery, London, Feb. 28-May 31 2010,

Tromans, Nicholas, *The Lure of the East* exh. cat., London, Tate Publishing, 2008.

Venice and the Islamic World 828-1797, Institut du Monde Arabe, Paris, 2 Oct. 2006-18 Feb. 2007; Metropolitan Museum of Art, New York, 27 March-8 July 2007, exh. Cat., (Paris: Gallimard and New Haven: Yale UP, 2006).

Wallinger, Mark, *The Russian Linesman: Frontiers, Borders and Thresholds*, exh. Cat. (Hayward Gallery, London, 18 Feb.-4 May 2009)

Only make-Believe: Ways of Playing, Warner, Marina, cur. Compton Verney 25 March-5 June 20005.

وسائل الإعلام والأفلام

Clements, Roy and Musker, John, *Aladdin* [1992] (USA: Disney, 2008).

Dickson, W. K. L. and Edison, Thomas, *Buffalo Dance* (United States: Edison Manufacturing Co., 1894).

Dickson, W.K.L. and Edison, Thomas, *Ghost Dance* (United states: Edison Manufacturing Co., 1894).

Finer, Jem and Biswas, Ansuman, *Zero Genie* (artists' film, 2006) ww.zerogenie.org

Fitzgerald, Cathy, *The Magic Carpet Flight Manual* (BBC World Service, 24 Sept. 2010) Archived at http://ww.bbc.co.uk/worldserivce/documentaires/2010/09/100923-magic-carpet-flight-manual.shtml (accessed 16/4/10).

Has, Wojcieck J., *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1964), CD enclosed in Potocki, Jean *Manuscrit trouvé à Sragosee*, ed. Roger Caillois (Paris: Gallimard, [1958] 1972)

Khemir, Nacer, dir., *Les Baliseurs du désert* (The Wanderers of the desert)

(1984) *Le Collier de la colombe* (The Dove's Lost Necklace) (1991), and *Bab' Aziz: Le Prince qui contemplait son* âme *(Bab' Aziz*: the Prince who contemplated his Soul) (2008), typecastfilms.com; *En Passant avec Andre- Miquel* (2011).

Korda, Alexander, dir. (with Michael Powell et al.) *The Thief of Bagdad* (1940) Lang, Fritz and Harbou, Thea von, *Der Mu-de Tod (Destiny)*,dir. Fritz Lang, (Germany, 1921. Reissued Magic Entrainment, Inc. 2000).

Makhmalbaf, Mohsen, *Gabbeh*, (MK2 Productions, 1996)

]Méliès] *Georges Méliès: First Wizard of Cinema (1896-1913),* essays by Norman McLaren and John Frazer. Los Angles: Film Preservation Associates, 2008.

Ocelot, Michel, dir., *Azur et Asmar*, 2006.

Pasolini, Pier Paolo, dir., *Il fiore delle mille e una note (The Arabian Nights),* script by Pier Paolo Pasolini and Dacia Maraini (Produzioni Europee associate [PEA], 1978).

Paul, R.W., *The Collected Films 1895 -1908*, with commentary by Ian Christie (London: BFI, n.d).

Reiniger, Lotte, *Die Abenteuer des Prinzen Achmen* (The Adventures of Prince Achmed), dir. Lotte Reiniger (London: BFI, 2001).

Reiniger, Lotte, *The Fairy Tale Films*, (London: BFI, 2008)

]Reiniger] Moritz, William, *Lotte Reiniger* http://www.awn.com/mg/issue 1.2/ articles/moritz1.3.html

Smaczny, Paul, *Knowledge is the Beginning: Daniel Barenboim and the West-Eastern Divan Orchestra*, Euroarts 2007-08.

Švankmajer, Jan, *The Complete Shot Films*, (London: BFI, 2007).

Walsh, Raoul *The Thief of Bagdad: An Arabian nights* Fantasy [1924], script by Douglas Fairbanks and Achmed Abdullah. (USA: Eureka Films 2001).

موسيقى ومسرح وأوبرا

Cooke, Dominic, *Arabian Nights*. First performed Young Vic 16 Nov. 1998, revived Royal Shakespeare Company, Stratford-on-Avon, 5 Dec. 2009. (London: Nick Hern, 2009).

Mozart, Wolfgang Amadeus, *Die Zauberflöte* (The Magic Flue). Interpretation by David McViar, conducted by Colin Davis and David Syrus, royal Opera House, London, Winter Season, 2011

Mozart, Wolfgang Amadeus, Così fan tutte. Dir. Peter Sellars (Emmanuel Music, Austria: ORF recording, 1989).

Mozart, Wolfgang Amadeus, and Da Ponte, Lorenzo, *Così fan tutte*. Trans. Marmaduke Browne, adapted by John Cox, with Charles Mackerras conducting the Orchestra of the Age of Enlightenment, (Chandos, 2008).

Mozart, Wolfgang Amadeus, *Die Enthführung aus dem Serail* (The Abduction from the Seraglio), ed. H.C. Robbins, Vienna Philharmonic, conducted George Solti, Dec. 1985. 2 CDs: London 417 402

Mozart, Wolfgang Amadeus, *Don Giovanni*, Dir Peter Sellars, Monadnock Music Festival, Manchester, New Hampshire, 1980.; featured in Mike Dibb, *In Pursuit of Don Juan*, BBC 1988, 1989.

Mozart, Wolfgang Amadeus, *Zaide*. Dir. Peter Sellars, *Mostly Mozart Festival*, Lincoln Centre, New York and Barbican, London, 2006.

Prebble, Lucy, *Enron*. Dir. Rupert Goold, Royal Court Theatre, London, 2009.

Ravel, Maurice, *L'Enfant et les sortilèges: Fantaisie Lyrique* [1925]. Libretto by Colette. CD notes by Nicolas Rodger, *Deutsche Grammophon 457 589-2*.

Rimsky-Korsakov, Nikolai, *Schéhérazade*, in *Diaghilev: Les Saisons Russes XXI*, Coliseum, London, 12-17 April 2011.

Schubert Franz, *Deutsche Schubert-Lieb* (Editions-13, Goethe Lieder, trans. Keith Anderson, Vol 2. Naxos 8.554663).

Shaykh, Hanan al-, *One Thousand and One Nights (Alf Layla wa- Layla)*. Dir Time Supple, Edinburgh Festival, 23 Aug.-3 Sept. 2011; London: Bloomsbury, 2011.

نبذة عن المؤلّفة:

مارينا وورنر: أديبة وأكاديمية بريطانية، متخصّصة في أدب الأسطورة والخرافة وعلاقته بعلم الإنسان. شغلت عدّة مواقع أكاديمية في عدد من الجامعات البريطانية والأمريكية، وهي تعمل -الآن- أستاذةً في قسم اللغة الإنجليزية والكتابة الإبداعية في جامعة أكسفورد. لها عددٌ كبيرمن المؤلفات، تُراوح بين الرواية والقصة القصيرة والدراسات الأكاديمية، منها على سبيل المثال: «الليلة المستحيلة» رواية، و«الأب المفقود» رواية، و«جان دارك: صورة البطولة النسائية» دراسة، و«ست أساطيرمن زماننا» دراسة، و«كان يا ما كان: تاريخ موجز للحكاية الخرافية» دراسة. ولقد حصلت وورنرعلى عدد كبيرمن الجوائز عن أعمالها، وتلقّت شهادات فخرية من بعض الجامعات الأمريكية والبريطانية، وفاز كتابها هذا بجائزة الشيخ زايد عن فرع الثقافة العربية في اللغات الأخرى، عام 2013.

نبذة عن المترجمة:

عبلة عودة، أكاديمية ومترجمة فلسطينية، تعمل في التدريس في قسم الدراسات الإسلامية والشرق أوسطية في جامعة أدنبره (اسكتلندا- المملكة المتحدة). حصلت على شهادة الماجستير في اللغويات والترجمة من جامعة باث – إنجلترا. لها عدة كتب مترجمة ومنشورة في مشروع كلمة، منها: «مذاق الزعتر: ثقافات الطهي في الشرق الأوسط»، الحائز على جائزة أحسن كتاب مترجم لعام 2010 من جامعة فيلادلفيا (عمان- الأردن)، بالإضافة إلى الكتب التالية: «تكايا الدراويش»، و«الاستشراق والقرون الوسطى»، و«كرة القدم: الحياة على الطريقة البرازيلية»، و«الحزن الخبيث».

السحر الأغرب

تتنقّل مارينا وورنر، في كتابها الموسوعي هذا، بخفّة بين الزمان والمكان، لترصد تاريخ الأساطير والخرافات والسحر، بدءاً بالحضارات القديمة كالإغريقية والفارسية والهندية، ومروراً بالحضارة العربية الإسلامية، حتى تصل لاحقاً إلى الأوروبية، وتربط كلّ ذلك بفتنة الخيال وعذوبة السرد في حكايات ألف ليلة وليلة، موضّحةً ما كان لهذه الحكايات من تأثير على مسيرة أدب الخرافة، ولاسيما في أوروبا القرن الثامن عشر، عبر ما أسمته ظاهرة «ألف ليلة وليلة».

وترى المؤلفة في رحلة هذه الحكايات الممتدة صورة مشرقة للتلاقح الثقافي، والحوار الحضاري، بعيداً عن الصراعات السياسية والعسكرية، التي شابت العلاقة بين الشرق والغرب، منذ الحروب الصليبية الأولى، حتى الحقبة الاستعمارية الأوروبية.

لقد باتت حكايات «الليالي»، منذ وصولها إلى أوروبا في عصر التنوير، جزءاً لا يتجزأ من التيار الرئيس للثقافة الأدبية والشعبية، وتأثر بها أدباء ومفكرون بارزون، بعد أن قرأوها بلغات متعددة، كفولتير، وغوته، وبيكفورد، وغيرهم من الكتّاب الذين تأثروا بسحر هذه الحكايات، فكان ذلك البذرةَ الأولى التي ترعرعت، لتثمر -من بعد- أدب الواقعية السحرية، مثلما يُجمع كثير من النقاد.

ولا شك أنّ هذه الترجمة ستكون إضافة نوعية إلى المكتبة العربية، ومرجعاً لا غنى عنه لدى الباحثين في حقول الحكاية الخرافية، وعلم الإنسان، والأدب المقارن، فضلاً عن أنها تقدم متعة وفائدة إلى القراء عامة.







السعر 130 درهماً

